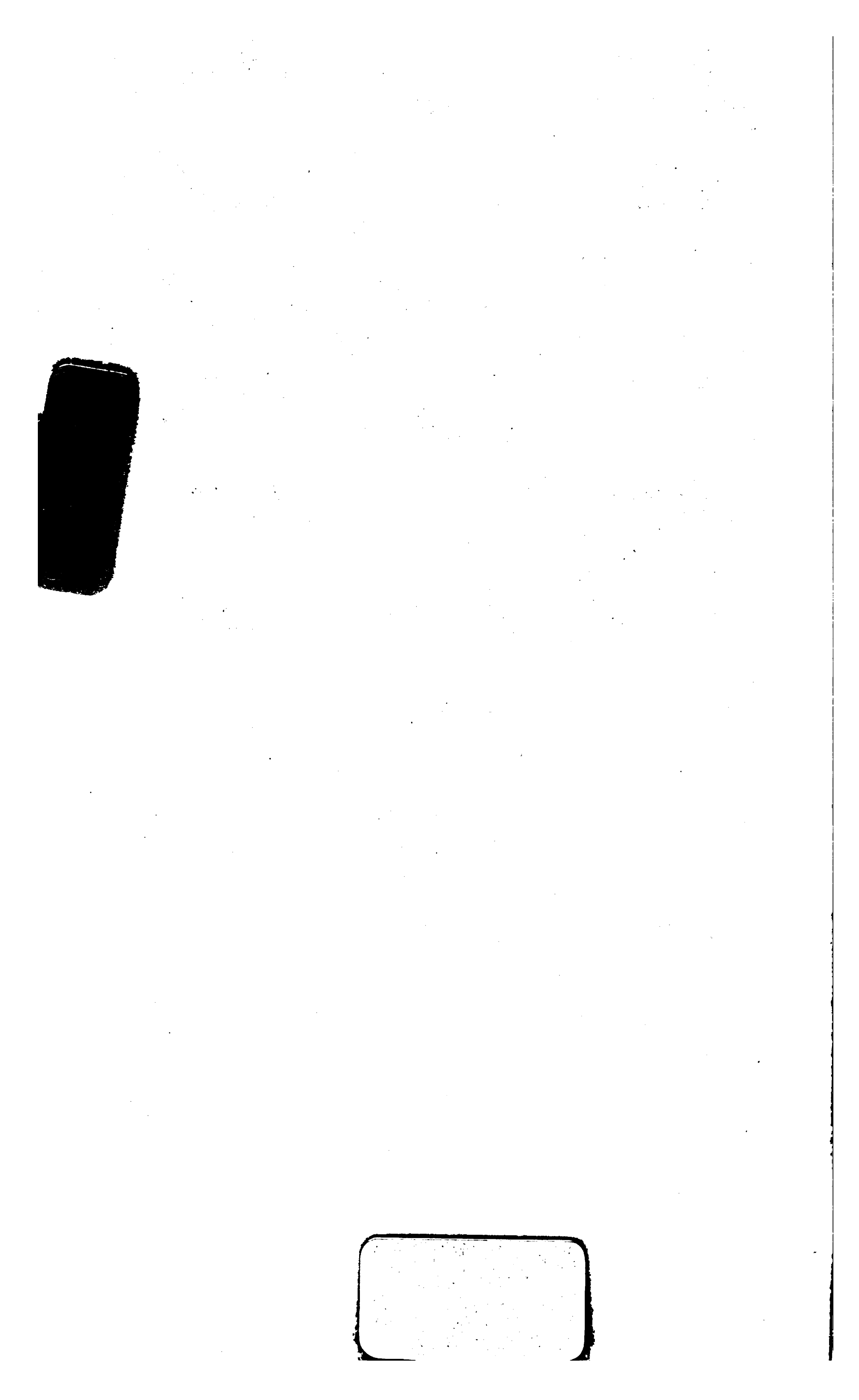




NEUE KRITIK DER BÜHNE

NEUE KRITIK DER BÜHNE

DRAMATURGISCHE GRUNDLEGUNGEN UND AUSFÜHRUNGEN

VON

JULIUS BAB

1 9 2 0

OESTERHELD & CO. VERLAG / BERLIN

I N H A L T

VORWORT

Wer meiner dramaturgischen Arbeit bisher irgendein Interesse entgegen gebracht hat, der weiß, daß ich das eine Ziel: das Erlebnis des Dramas durch kritische Umschreibung klar, stark und fruchtbar zu machen, auf den drei verschiedenen Wegen zu erreichen versucht habe, die möglich sind: Auf dem historischen, dem zeitkritischen, dem systematischen.

In meinem Buche „Der Mensch auf der Bühne", dieser Dramaturgie für Schauspieler, habe ich versucht (nach Otto Ludwigs Aufforderung), eine Geschichte der dramatischen Form abzuleiten, „aus dem Problem der Schauspielkunst ein Substrat zu geben". Diese Betrachtungen, die von den Griechen bis an die Schwelle der Gegenwart fortschreiten, sind an sich keiner Fortsetzung fähig, wohl aber gründlichster Überprüfung, Verbesserung, Neudurchgestaltung. — Zu solchem Unternehmen wird mir, wie ich hoffe, in absehbarer Zeit eine Neuauflage des genannten Buches Gelegenheit bieten. Einstweilen habe ich im Anhang meines Bandes „Der Wille zum Drama" sieben große Dramatiker der Vergangenheit unter allgemeinerem, nicht so speziell dramaturgischem Gesichtspunkte dargestellt. Diese Aufsätze (über Wildenbruch, Björnson, Ibsen, Strindberg, Hebbel, Büchner und Shakespeare) bieten also eine vorläufige und zufällige Ergänzung meiner historischen Arbeit.

Das zweite Verfahren zur Einkreisung der Idee des Dramas, das Zeitkritische, ist seiner Natur nach ein dauernd fort-

zuführendes. Seine Bedeutung besteht keineswegs nur darin, die historische Arbeit zu ergänzen, dauernd neue Schlußkapitel für die geschichtliche Darstellung nachzuliefern. Die Kritik am Zeitgenössischen hat ganz anderen Wert und ganz andere Art: Nicht nur die Möglichkeit, auf die im Fluß befindliche Entwicklung praktisch einzuwirken, gibt ihr Recht und Möglichkeit zu einer Breite und Intensität der Betrachtung, die in solcher Art für zurückliegende Epochen weder möglich noch nötig ist. Auch als reines Werkzeug der Erkenntnis hat die Kritik des Zeitgenössischen einen ganz eigenen Wert: der Anteil des Zeitgeistes an der Produktion des Künstlers, den wir uns bei Werken der Vergangenheit nur mühsam und stets unsicher konstruieren, ist hier die allersicherste persönliche Vorkenntnis des Kritikers, und da das Messen der zeitlich wandelnden Elemente mit dem zeitlos beharrenden Gehalt der Kunstform ein wesentlichster Weg der ästhetischen Erkenntnis ist, so steht die Kritik des Zeitgenössischen als Mittel wahrer Kunsterfahrung oben an und ist unersetzlich. Seit einem halben Menschenalter betreibe ich diese Verwertung der gegenwärtigen deutschen Produktion für die dramaturgische Erkenntnis. Die erste Sammlung dieser Betrachtungen erschien 1906 unter dem Titel „Wege zum Drama". Sie ging 1911 in dem fünffach so starken Band „Neue Wege zum Drama" auf. Sieben Jahre später brachte der Hauptteil des Bandes „Der Wille zum Drama" die Zusammenstellung meiner in den Zwischenjahren erschienenen zeitkritischen Arbeiten über dramatische Kunst.

Was nun den dritten Weg angeht, den systematischen, so habe ich ihn zuerst 1908 mit dem Bande „Kritik der Bühne — Versuch zur systematischen Dramaturgie" betreten. Theoretisch betrachtet ist auch solch ein systematisches Werk keiner „Fortsetzung" fähig, da es ja den Kreis der Probleme wirklich umfassen und erschöpfen soll. In Wirk-

lichkeit aber wächst alle menschliche Erkenntnis langsam, und ein System, das nicht erst am Lebensende des Autors aufgestellt wird, bleibt der Ergänzung, Verbesserung und Fortführung bedürftig, solange der Autor lebt. Dieser allgemein gültige Satz verschärft sich bei mir persönlich noch dadurch, daß mir aus inneren und äußeren Gründen eine von jedem Anlaß losgelöste, rein wissenschaftliche Arbeit selbst an den mir nächsten und drängendsten Problemen nur selten möglich ist, und daß ich in der Regel darauf angewiesen bleibe, prinzipielle Erkenntnisse bei Gelegenheit praktischer Anlässe ans Licht zu heben. — Den produktiven Literaten unterscheidet vom bloßen Journalisten, daß ihm die jeweiligen Anlässe nicht Ursache zur Bildung einer Meinung, sondern Auslösung, Gelegenheit zur Entfaltung einer innerlich bereiten, ihm notwendigen Weltanschauung sind. Die Möglichkeit zum mindesten, durch solche Anlaßproduktion Dinge zu leisten, die der allerwissenschaftlichsten Systematik die Bahn bestimmen, ist in Deutschland durch Gotthold Ephraim Lessing bewiesen. — Der erste Zusammenschluß meiner prinzipiellen aber unzusammenhängend entstandenen Äußerungen zum Drama in der „Kritik der Bühne“ zeigte wohl die einheitliche Grundanschauung, aus der all diese Äußerungen zusammengewachsen waren — ich hatte gebeten, „die Frage nach der einheitlichen Wirkung dieses ganzen Buches zum Wertkriterium seiner Teile zu machen“ — Aber wenn jene Sammlung, in der nun die Grundrisse vom Drama, von der Schauspielkunst und von dem „Theater“ (dem technisch-sozialen Apparat dieser Zwillingskünste!) gezogen wurden, in sich ein Ganzes war — so erschöpfte sie doch weder in der Breite noch in der Tiefe das Ganze des ihr gestellten Problemkreises. Ich habe also weiter gearbeitet, habe mir in dem seither vergangenen Jahrzehnt neue Tagesaufgaben Anlaß sein lassen, meine Versuche zur systematischen Dramaturgie zu

ergänzen und zu vertiefen. Diese neuen Versuche lege ich hier zu einer neuen Einheit geordnet vor.

Das Verhältnis der alten „Kritik der Bühne" zu den Abschnitten dieses Buches ist ungleich. Was ich damals als „Morphologie des Dramas" entwickelt habe, wüßte ich auch heute nicht zu verbessern; dagegen die Betrachtungen über den Stoff des Dramas („Mythos und Drama") prinzipiell weiter zu führen, gründlicher auszubauen, hat es mir bis heute nur an Gelegenheit gefehlt. Dafür darf man den alten Hauptabschnitt „Der Dialog", der den innersten Lebenskern der dramatischen Kunst darstellen sollte, heute als überholt und erledigt betrachten: Er ist völlig aufgegangen in der sehr viel tiefer und weiter geführten Hauptstudie dieses Buches: „Die sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas". — Die drei anderen Betrachtungen zum Drama in diesem Bande sind ganz neue Ergänzungen: Fortführungen des Hauptthemas auf gedanklichen oder stofflichen Nebenwegen.

Im zweiten Teil handelt es sich nur um solche Ergänzungen zum Thema Schauspielerkunst. Die alten Hauptbetrachtungen neu durchzugehen, habe ich noch nicht die Möglichkeit gehabt, obschon ich namentlich mit der „Philosophie der Schauspielkunst" wirklich noch viel vorhabe! Hier habe ich nur ein paar neue Einzelbetrachtungen des schauspielerischen Problemkreises beigesteuert, vor allem auch Grenzbestimmungen der Bühnenkunst, die durch gewisse Erscheinungen der letzten Jahre nötig geworden waren.

Umgekehrt verhält es sich mit dem dritten Teil, dem kunstpolitischen, der vom Theater, im oben angegebenen Sinn, handelt. Hier waren die Betrachtungen des alten Buches mehr vereinzelte Streiflichter, während die eng zusammenhängenden Aufsätze dieses Bandes eine ganz prinzipielle und ziemlich gründliche Darlegung des großen kulturpolitischen Problems Theater in Angriff nehmen. — Daß auch diesem Abschnitt wie den voraufgehenden eine besondere

Betrachtung angehängt ist, die das betreffende dramaturgische Problem auf das kinematographische Theater ausdehnt, wird jeder billigen, der gegenüber der ungeheuer sozialen Macht dieses neuen Instituts keine Vogel-Strauß-Politik treiben will. Je tiefer man hier von der Abscheulichkeit der gegenwärtigen Zustände überzeugt ist — und niemand kann davon tiefer überzeugt sein als ich — um so klarer ist die Pflicht, auf das allergründlichste sich um Erkenntnis und Lösung der hier liegenden schweren Probleme zu bemühen.

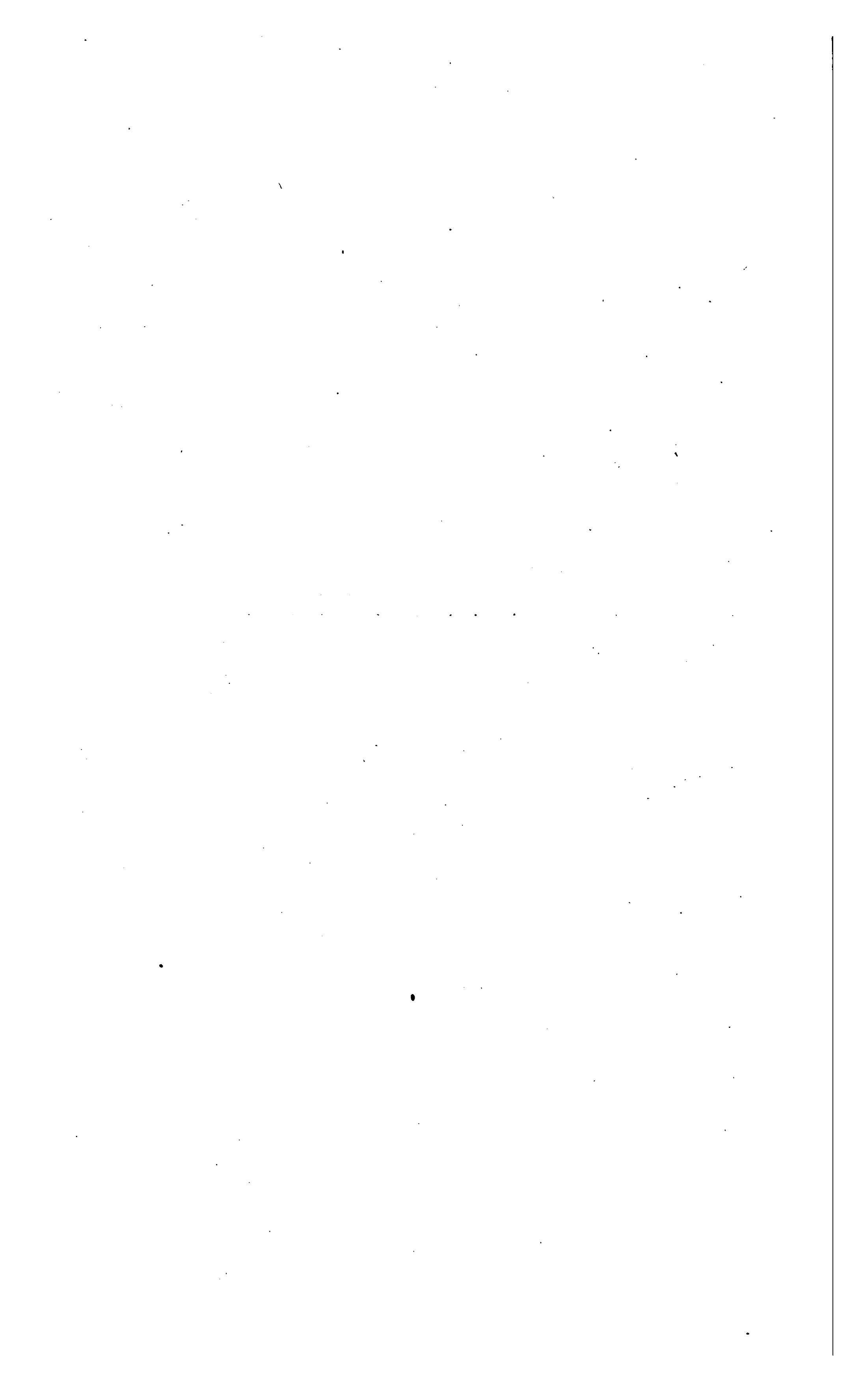
Mit all dem erachte ich meine Arbeit an der Entwicklung einer systematischen Dramaturgie noch keineswegs als abgeschlossen. Es ist mir — und ich wiederhole es: aus äußeren und inneren Gründen — nicht möglich, nach jahrelanger rein wissenschaftlicher Vorarbeit ein solches Systemgebäude relativ fertig hinzustellen. Ich kann es mir nur etappenweise erobern und dem Leser solche Hinweise auf den Zusammenhang der Teile geben. Ich füge deshalb noch hinzu, daß außer allem vorher genannten noch gewisse Einzelstudien meine Arbeit am dramaturgischen Ganzen vervollständigen. Spezialbeiträge, Beispielsetzungen zur Erkenntnis des dramatischen Organismus, bietet mein Buch „Nebenrollen (ein dramaturgischer Mikrokosmus)". — Beispiele für die Kunst des Schauspielers sind mit manchen prinzipiellen Ausblicken gegeben in den Büchern: „Deutsche Schauspieler" (das ich gemeinsam mit meinem Freunde Willi Handl herausgegeben habe) und „Kainz und Matkowsky". Die Broschüren „Der Schauspieler und sein Haus" und „Die Frau als Schauspielerin" streifen neben dem Ästhetischen schon das soziale, organisatorische Theaterproblem. — Und rein vom sozialpolitischen Theaterproblem handelt die zeitpolemische Schrift „Produzentenanarchie, Sozialismus und Theater." — Ich hoffe, daß neben solchen Spezialstudien mir auch noch Weiterführungen meiner prinzipiellen Gedankengänge möglich

sein werden, die sich nach einem Jahrzehnt vielleicht noch einmal zu einem systematischen Bande zusammenordnen können.

An einem Punkte freilich betrachte ich meine Arbeit — nicht als „abgeschlossen", vielmehr weiterer Begründung, Beschreibung, Verzweigung wohl fähig, ja bedürftig, — aber doch in allen entscheidenden Umrissen als feststehend: das ist dort, wo es sich um Dramaturgie im engsten Sinne handelt, um die ästhetische Erkenntnis der Formen des Dramas. Ich bin mir bewußt, vor die Abhandlung über „Die sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas" einen herausfordernd stolzen Untertitel gesetzt zu haben. Ich tat es in der Meinung, daß jeder Gutwillige die ironisierende Bescheidenheit dieses Hochmuts schon mit heraus hören wird: Denn, daß ich von jener ganzen Welt, deren grundsätzliche Neuerkenntnis der große Kant mit jenem stolzen Titel verkündete, nur einen sehr, sehr kleinen Teil durch meine Erkenntnisse neu untermauert habe, das ist mir wahrhaftig bewußt. Daß ich aber in diesem sehr kleinen Kreise etwas wirklich Neues und für die Dauer menschlicher Wissenschaft nicht mehr zu Übersehendes geschaffen habe, dadurch, daß ich die Dramaturgie von der stofflich so begrenzten psychologischen Orientierung und höchst unverbindlichen Terminologie des alten Griechen stillschweigend ablöste und ihr einen neuen, in unserer lebendigen Erfahrung jeder dramatischen Form gefundenen Grund gab — das glaube ich allerdings.

JULIUS BAB.

DIE DICHTUNG DES DRAMATIKERS



I.

DIE SPRACHKÜNSTLERISCHEN WURZELN DES DRAMAS

PROLEGOMENA ZU EINER JEDEN KÜNFTIGEN DRAMATURGIE, DIE ALS WISSENSCHAFT WIRD AUFTRETEN KÖNNEN

1.

Diese Betrachtung will keine kunstphilosophische, sondern eine kunstwissenschaftliche sein. Das heißt, es soll nicht versucht werden, in spekulativen Metaphern den geheimnisvollen Punkt zu umschreiben, an dem die Kräfte der Kunst entspringen. Keine Einordnung des künstlerischen Prozesses an sich in ein System der Begriffe oder Werte soll versucht werden. Vielmehr soll die geheimnisvolle Natur künstlerischer Wirkung als ein Gegebenes hingenommen werden und unsere Betrachtung soll sich nur darauf richten, wie diese Wirkung innerhalb eines besonderen Materials in die Erscheinung tritt, das heißt wie eine spezielle Kunstform entsteht.

Kunstwissenschaftliche Betrachtung pflegen heißt, wie mir scheint, die besonderen Bedingungen betrachten, die der allgemeinen künstlerischen Grundkraft gesetzt sind, wenn sie in einem bestimmten Material wirksam werden will.

Diese Art wissenschaftlicher Betrachtung ist in ihrer Anwendung auf die Poesie weder so alt noch so allgemein verbreitet noch so rücksichtslos durchgeführt, wie sie es für andere Künste ist. Während etwa in bezug auf die Malerei auch der gebildete Laie heute schon weiß, daß die Gesetze dieser Kunst lediglich aus den Elementen unseres Sehens abzuleiten und als Gesetze der Linien und Farben auszusprechen sind, wird gegenüber der Poesie, der Wortkunst, heute selbst der Kritiker von Beruf immer wieder dabei betroffen, wie er, statt einen ästhetischen Maßstab aus der Substanz dieser Kunst zu gewinnen, sein Urteil realpsychologisch begründet — als ob

die Vorgänge eines Romans oder eines Dramas Ausschnitte der Wirklichkeitswelt wären. Die Schwierigkeit auf diesem Gebiet kommt wohl daher, daß die Sprache ein so allgemeines, jedermann zugängliches Material ist, daß man es (im Gegensatz zu Farben und Linien etwa) gar nicht mehr als besonderes Material empfindet; deshalb hält man leicht die in ihm gestalteten Stoffe für unmittelbar wirksam. — Immerhin existiert für das geistige Deutschland unverlierbar auch eine eigentliche Wissenschaft von der Sprachkunst, seit Lessing in seinem „Laokoon“ die Grenzen zwischen Malerei und Poesie aufzeichnete, indem er auf die Natur des dichterischen Materials, auf die Sprache als ein System zeitlich hintereinander liegender Erinnerungszeichen hinwies. Merkwürdigerweise hat aber schon der berühmte Hamburger Dramaturg seine Beispiele ausschließlich lyrischen und epischen Gebilden der Sprachkunst entlehnt und ist meines Wissens auf die eigentlich sprachliche Wurzel der dramatischen Form niemals eingegangen. Während nun die große Lessingsche Anregung in allen folgenden Generationen fruchtbar wurde und zu mannigfachem Ausbau der sprachkünstlerischen Theorie besonders in unserer Zeit geführt hat, haben auch unsere feinsten Kunstdenker es immer wieder abgelehnt, das Drama mit in den Bereich dieser wissenschaftlichen Betrachtung zu ziehen. In einer Studie über die Sprache als künstlerisches Material[1]) schrieb Jonas Cohn: „Ich wähle meine Beispiele nur aus den Teilen der Dichtung, in denen wirklich die Sprache ein solches Darstellungsmittel ist, schließe also das Drama aus, weil hier die sprechende Person selbst vorgeführt wird.“ Und in einer Diskussion über Kritik der Sprachkunst schrieb Max Herrmann, der sonst als ein Vorfechter echt kunstwissenschaftlicher, d. h. materialkritischer Betrachtung der Poesie gelten kann, den

[1]) Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, II. Bd., 2. Heft.

Satz: „Die Sprache ist für den Dramatiker etwas vollständig anderes als für den Lyriker."

Wenn dem wirklich so wäre, wenn die Sprache für den Dramatiker nicht das Darstellungsmittel wäre, wenn sie wirklich etwas völlig anderes bei ihm bedeutete als bei dem Lyriker (d. h. doch wohl ein realistischer Teil des Stoffes, nicht ein Formelement wäre) — dann müßte sich die kunstwissenschaftliche Betrachtung des Dramas nach einer neuen Substanz umsehen, dann müßte das Element erst gefunden werden, in dem eigentlich die dramatische Dichtung sich als Kunstwerk realisiert. Andernfalls würden wir nie dazu kommen, an Stelle der heute leider so allgemein geübten realpsychologischen Bewertungen dramatischer Inhalte eine echte ästhetische Kritik dramatischer Formen zu setzen. Es fehlt auch nicht an Versuchen, solch neues Element der Kunst für das Drama aufzufinden. Man hat die psychischen Realien, die inneren Situationen, die „Motive", die Ideen als eigentliche Substanz des Dramas angesprochen; aber all diese übrigens nirgends rein ausgebauten Versuche scheinen sich bald ins Grobstoffliche, Naturalistische zu verirren, bald ins vag Metaphysische zu dringen. Ich halte sie für aussichtslos und ich halte sie auch für überflüssig, denn ich möchte hier als Grundlage einer wirklich kunstwissenschaftlichen Betrachtung des Dramas aufstellen und verfechten den folgenden Satz: Es kann auch innerhalb der dramatischen Poesie kein Formgesetz geben, das nicht aus der Natur des künstlerischen Materials aller Poesie, d. h. der Sprache, abzuleiten wäre.

Nur Formgesetze, die so aus der Substanz der Kunst ab geleitet sind, werden Aussicht haben, vor der Wirklichkeit zu bestehen. Sie würden sich damit entscheidend von allen bisherigen Dramaturgien abheben, für die es charakteristisch ist, daß uns immerfort Werke begegnen, die sämtliche vom Dramaturgen geforderten Regeln erfüllen und doch tot und

unwirksam sind, während andere Werke uns mit höchster Lebenskraft ergreifen, die auch nicht dem kleinsten Teil der aufgestellten dramaturgischen Regeln gerecht werden.

Dies kommt daher, daß jene bekannten dramaturgischen Regelbücher (ich erinnere nur an Gustav Freytags berüchtigte „Technik des Dramas", aber um die ehrwürdigsten antiken Dramaturgien steht es nicht anders!) ein ziemlich willkürlich zusammengerafftes Erfahrungsmaterial exzerpieren und das so Gewonnene nach realpsychologischen Kategorien ausbeuten. Eine wissenschaftliche Betrachtung, die systematisch zu den Wurzeln der dramatischen Form herabführen will, darf deshalb vor allen Dingen die Vorstellung „Drama" nicht als etwas eindeutig Gegebenes hinnehmen. Denn das Drama ist tatsächlich keine irgendwo realisierte Form, es ist nur ein Formprinzip, das uns in sehr verschiedenen Graden der Realisation begegnet.

Man kann recht gut behaupten, daß es überhaupt kein „Drama", sondern nur tief verschiedene „Dramen" gibt. Was eine Dichtung des Äschylos mit dem „König Lear" oder den „Webern" gemein hat, ist auch in formaler Beziehung sehr viel weniger als das, was sie mit einer Pindarschen Ode verbindet. Gleichwohl stellt man „Die Schutzflehenden" mit „Lear" und den „Webern" zusammen als „Drama" der Pindarschen „Lyrik" gegenüber, und dies um eines einzigen Formelementes willen, das bei der früh-äschyleischen Dichtung mir nicht einmal wesentlich zu sein scheint. Dies Element wird als das dramatische Prinzip gelten müssen, aber es ist bei den drei erwähnten Dichtern in so verschiedenem Grade und so verschiedener Art entwickelt, daß man keineswegs von einem „Drama" im einheitlichen Sinn sprechen kann. — Welches ist nun dies besondere Element innerhalb der Dichtkunst?

Formulieren wir das Formprinzip der Dichtung als „das Suggestivmachen eines Innenzustandes durch Worte", so

erscheinen die drei Grundformen der Poesie: Lyrik, Epos und Drama lediglich als verschiedene Grade der Verschleierung dieses Grundprozesses. In der Lyrik tritt die poetische Form noch unverhüllt und deshalb am faßbarsten vor uns. Der Lyriker will keinen Augenblick verhehlen, daß es *seine* Lust und *sein* Leid ist, das mitzufühlen er uns zwingen möchte.

Das Fortbestehen dieses innersten Gefühlsanteils, dieser Herrschsucht persönlichster Leidenschaft, ist geradezu die Lebensbedingung jeder starken Kunst und Dichtkunst überhaupt. Die Verschleierungen dieses wirklichen Zustandes in den weiteren Formen der Poesie sind in Wirklichkeit nur Mittel, die dichterische Leidenschaft noch gründlicher zu befriedigen. Denn indem der Epiker nicht mehr die eigene Sache zu führen, sondern (sich seltene Einrede vorbehaltend) unsere Teilnahme für fremdes Leben in Anspruch zu nehmen scheint, gewinnt er in Wahrheit ein unvergleichlich starkes Mittel, uns *sein Gefühl* von der Welt als die objektiv vorhandene *Natur* der Welt überhaupt zu suggerieren. Eine letzte Steigerung dieser Verschleierung und dieser Verstärkung erreicht dann der Dramatiker, der auch als Erzähler, Kommentator fremden Erlebens sich auszuschalten scheint und mit tiefer ästhetischer List die ganze Leidenschaft seines Weltgefühls uns dadurch suggestiv macht, daß sie aus dem Ensemble ganz freier, ganz selbständiger, nur ihre eigene Sache führender, nur für sich sprechender Menschen auf uns wirkt. Wenn uns nun die *vollkommene Verschleierung des persönlichen Anteils durch scheinbar objektiv gestaltete freibewegte Gestalten als das dramatische Prinzip* gilt, so haben wir im sogenannten Drama der Griechen, das aus der mächtigen Lyrik des Chors nur sehr allmählich und nie vollständig den frei redenden, sich scheinbar selbst aussprechenden Menschen löst, nur ein ganz keimhaftes Drama: die Verschleierung des persönlichen Anteils, des unmittelbaren dichterischen Wirkungswillens hinter den han-

delnden Personen wird immer wieder, und nicht nur in Chorgesängen, sondern auch in Einzelreden durch direkten lyrischen Anruf aufgehoben. Dagegen erscheint die Idee des Dramas — auch nicht etwa absolut, aber von allem empirisch Bekannten weitaus am reinsten — erfüllt bei Shakespeare, der tatsächlich seine ungeheure Leidenschaft nahezu ganz in das Gespräch zu persönlichsten Zwecken redender Menschen aufzuteilen vermag.

Wenn das vorher Gesagte nun auch keineswegs einen Wertunterschied zwischen diesen „Drama" genannten Formen begründet, die ja — jede für den Ausdruck ihrer Welt, ihrer Kultur, ihrer geistigen Leidenschaft — gleich Vollkommenes leisten mögen, so ist doch klar, daß der theoretischen Orientierung eines Dramaturgen nur das Drama Shakespeares und seiner nächsten Jünger (in Deutschland also etwa der Sturm- und Drangstil, Kleist, Büchner und zu einem Teil auch Hauptmann) vorschweben darf. Denn nur hier ist die dramatische Form so „rein", daß man für ein Studium ihrer Lebensbedingungen brauchbare Beispiele gewinnen kann[1]).

Wir sind nun klar, daß unter „Drama" nicht mehr eine Summe von Werken, sondern eine besondere Art dichterischer Formgebung verstanden werden soll, die man relativ am reinsten bei Shakespeare, — verstreut, in Ansätzen aber nicht nur in allen „Dramatikern", sondern überhaupt in aller Poesie findet. Wenn ich nun aber sagte, daß die Lebensbedingungen des Dramas aus der Natur der Sprache gefolgert werden müssen, so wird doch vorher eine Verständigung not sein, was wir uns unter „Sprache", diesem umstrittensten aller Begriffe, hier denken wollen.

Wir brauchen hier auf die schwierigsten Probleme, was

[1]) Die noch problematischen, in der Intention oft sehr dramatisch reinen, in der Ausführung oft lyrisch entgleisten Produkte der jüngsten Generation bleiben für diese prinzipielle Untersuchung besser außer Betracht. (Vgl. „Der Wille zum Drama.")

denn Sprache der Entstehung und dem Wesen nach sei, nicht einzugehen, wir müssen nur betrachten, was die Sprache als praktische Funktion in unserem Leben tatsächlich leistet.

Betrachten wir die drei großen Gebiete, in die man seit den drei Kritiken Kants unter mannigfacher Variation der Namen immer wieder unsere ganze Existenz zu zerlegen pflegt, so sehen wir, daß für unser theoretisches, praktisches und ästhetisches Verhalten die Sprache jedesmal etwas ganz Verschiedenes leistet und bedeutet. Theoretisch, im Dienste des Erkenntnistriebes, ist die Sprache in der Tat durchaus abstrakter Natur. Die Worte bedeuten nicht reales Leben, sie fixieren gleichsam ganz irreale feste Punkte, die in einer durchschnittlich gleichen Nähe zwischen verwandt empfundenen Wirklichkeiten liegen sollen. Ein Berechnen, Vergleichen und Verbinden solcher Punkte ist die Sprache des „reinen" Denkens, des theoretischen Verhaltens, der Wissenschaft. Ihre idealste Form löst sich in Algebra auf, und ist als Sprache der Mathematik international verständlich, weil ganz entsinnlicht, ganz entkonkretisiert.

Dagegen ist die Sprache des praktischen Lebens, die Sprache, die im Dienste des Willens steht, die Werkzeug der Bewegung ist, durchaus konkret. Alle Worte, die zwischen Menschen in einer praktischen Situation gewechselt werden, gehen letzten Endes ganz eindeutig auf eine ganz bestimmte Realität. Sie sind so wenig abstrakter Natur, daß sie in den meisten Fällen sogar durch die sinnliche Eindeutigkeit der Pantomime ersetzt werden können. Ein „Ich liebe dich" ist bekanntlich ebenso restlos durch Bewegungszeichen zu ersetzen wie ein „Schließ die Tür". Und wenn die Übertragung durch den Gebärdenausdruck in komplizierteren Fällen zu versagen scheint, so liegt das ganz wesentlich daran, daß besonders die nordischen Kulturvölker zugunsten der bequemeren Wortzeichen die mimische Gabe haben verkümmern lassen. Noch der Italiener kann

pantomimisch unendlich viele Wünsche, Regungen, Absichten ausdrücken, denen ein Norddeutscher nur noch sprechend beikommen kann[1]). Auf jeden Fall aber geht die Sprache unseres praktischen, begehrenden, wollenden Lebens mit absoluter Eindeutigkeit auf bestimmte Ziele und ist in ihrem Endergebnis (was man auch über die abstrakte Grundnatur der einzelnen Vokabel sagen mag) aufs äußerste konkret.

Schließlich die Sprache im Dienste des ästhetischen Verhaltens; hier soll sie weder der Erkenntnis noch dem Willen dienen, sie soll nur das Gefühl anregen. Das tut sie im alltäglichen Leben in den Millionen von Fällen, wo im geselligen Verkehr zu „Unterhaltungszwecken" und ohne bestimmenden Anteil des theoretischen Zieles oder der praktischen Absicht Erinnerungen herüber und hinüber geleitet werden, wo um der bloßen „Sensation" willen alle möglichen Vorstellungen angeregt werden, wo man „Fühlung nimmt"! Diesem im elementaren Sinne ästhetischen Bedürfnis (dem „Schwatzbedürfnis der Menschheit" sagt Mauthner) dient die Sprache nun in einer Weise, die vielleicht nicht mehr als ursprüngliche Funktion, sondern als eine Mischung zwischen theoretischem und praktischem Sprachgebrauch beschrieben werden muß. Diese Worte nämlich, die uns an praktische Vorgänge gleichsam theoretisch erinnern, nehmen immer eine Richtung auf das Konkrete, Besondere, Individuelle, erstarren aber fast immer unterwegs und bleiben bei einem vagen Allgemeingefühl des angedeuteten Dinges stehen. Dieses Mittlere zwischen Konkretem und Abstraktem, das der bloß mitteilenden, erinnernden Rede eignet, ist vielleicht der Grundcharakter aller ästhetischen Sprache und die Grundursache

---

[1]) Daher die nach Norden abnehmende Fähigkeit der Menschen zur Schauspielkunst. Denn ein Schauspieler ist zu einem wesentlichen Teil ein Mensch mit der Fähigkeit, alle Worte wieder in Pantomime zu lösen — d. h. alle praktischen, unter Willensspannungen gezeugten Worte. Spinozas „Ethik", die die Worte „*more mathematico*" gebraucht, bleibt jedenfalls „unspielbar".

ihrer seltsam stimulierenden Wirkung. Sie entspricht dem Wesen aller Phantasie, der es gleich notwendig eignet, Richtung aufs Konkrete zu haben, aber die Vorstellung bei einem gewissen Grad von Allgemeinheit erstarren zu lassen. Wenn diese Art des Sprechens auch so vom Verstande als ein Zusammengesetztes beschrieben werden kann, ist sie doch für unser Erleben eine ganz unteilbare, elementare Funktion, wie das theoretische und praktische Sprechen.

In unserem Alltagsleben, das in einer beständigen Durchdringung praktischen, theoretischen und ästhetischen Verhaltens abläuft, sind auch diese drei Spracharten nirgends rein geschieden, vielmehr meist bis zur Unauflöslichkeit ineinander gewirrt. Nun kann aber bekanntlich jede der drei großen Lebensarten absolut auftreten und den ganzen Inhalt des Lebens als Stoff ergreifen, und in allen drei Fällen kann wiederum die Sprache Trägerin jener absoluten Leidenschaft werden. In ihr prägt der Philosoph die Bewältigung aller Lebenskreise als Erkenntnistheorie, Ethik und Ästhetik aus. Die Sprache gibt dem Rhetor die Möglichkeit, als Prediger, Politiker, Advokat praktisch wirksam zu sein, Zwecke auf allen Lebensgebieten zu verfolgen. Und die Sprache kann schließlich Werkzeug einer ästhetischen, nur Gefühlserregung bezweckenden Behandlung des ganzen Lebenskomplexes werden. In diesem Falle erhalten wir die Dichtkunst.

Der Dichter tut, was der ästhetisch schwatzende Mensch primitiv und schwach tut, mit vollkommenstem Raffinement, er nutzt den merkwürdigen, zwischen abstrakt und konkret schwebenden Charakter der ästhetischen Sprache zur möglichsten Wirksammachung seiner Erinnerungen, respektive seiner Gefühle aus. Er arbeitet nicht mit Verstand und Willen, sondern mit „Phantasie". Soweit der dramatische Dichter also Dichter ist, will er die Sprache benutzen, um sein Gefühl, sein Erlebnis, sein Weltbild suggestiv zu machen. Soweit er aber Dramatiker ist, d. h. vor seine persönliche

Leidenschaft das Abbild frei redender Menschen schiebt, muß er die Sprache des alltäglichen Lebens sprechen lassen, d. h. jene Sprache, in der keiner der großen Grundtriebe absolut gesetzt ist, in der aber, da sie fast ausnahmslos im Dienste stark lebender, d. h. kämpfender, wollender Menschen steht, die Tonart des praktischen Sprechens, die konkrete, sachlich bewegende Sprache dominiert. Das eigentlich ästhetische Problem der dramatischen Form stellt sich damit so ein: Wie vermag die Sprache in einem Drama zu gleicher Zeit Träger des subjektiven Lebensgefühls eines Dichters und Ausdruck real wirkender Menschen zu sein? Die Lösung dieses Problems aber lautet so: Die Sprache vermag diese doppelte Rolle zu spielen, weil das Lebensgefühl desjenigen Dichters, der zum Dramatiker prädestiniert ist, sich am sprechenden Menschen orientiert, weil sein Produktionsbedürfnis sich überhaupt erst entzündet am **Erleben miteinander sprechender Menschen.**

2.

Dieser Satz ist nun zunächst in dem Sinne näher zu bestimmen, daß das Interesse, welches des Dichters Erlebnis auf den sprechenden Menschen richtet, ein ästhetisches sein muß, andernfalls erhalten wir Gebilde, die zwar eine unverkennbare äußere Ähnlichkeit mit dramatischen zeigen, im Kern doch aber mit dramatischer Dichtkunst, ja mit Kunst überhaupt, nichts zu tun haben. Das theoretische Interesse z. B., das die sprechenden Menschen nur als Träger logischer Antithesen ergreift, hat zu der berühmten Form des „philosophischen Dialogs" geführt. Aber selbst wenn ein so künstlerisch begnadeter Geist wie Platon diese Form handhabt, wenn eine so spielerische geistreiche Leichtigkeit wie des Lucian sich in ihr auslebt, selbst dann ist für den ästhetischen Blick der philosophische Dialog noch *toto coelo*

vom dramatischen Dialog unterschieden. So lebendig der Timon des Lucian, so geistvoll der Timon des Shakespeare ist, sie bleiben durch eine ganze Welt voneinander geschieden, weil der Sprachbau des Philosophen letzten Endes durch den Willen zu überzeugen, der des Dramatikers durch den Willen zu ergreifen und hinzureißen organisiert ist.

Und ebensowenig führt das praktische Interesse zu einem dramatischen Dialog, das in einem Gespräch ein aufregendes, zu Taten hinreißendes Agitationsmittel sieht. Manche Dialoge Huttens z. B. bilden einen Übergang vom philosophischen zu solch „praktischem oder rhetorischem Dialog", und in Reinkultur haben wir solche vom praktischen Interesse gebildeten Gespräche in den Frage- und Antwortspielen, den „Katechismen", wie sie politische und religiöse Parteien immer wieder zu Agitationszwecken herausgeben. Und wie sie z. B. der große deutsche Dramatiker und Politiker Heinrich von Kleist hinreißend formuliert hat. Hier ist das Endziel des sprachlichen Gebildes allerdings die Erweckung eines Gefühls. Aber dies Gefühl soll nicht am Dargestellten selbst sich entfalten, es soll als Anlaß ganz bestimmter praktischer Handlungen über das Gebilde hinaus in die reale Welt einwirken. Und damit charakterisiert sich das außerkünstlerische Wesen dieses rhetorischen Dialogs[1]).

Eine gefühlsmäßige Ergriffenheit durch das Wesen sprechender Menschen und der Wunsch, diese Ergriffenheit für andere suggestiv zu machen, bildet also den künstlerischen Untergrund dramatischer Produktion. Die Frage ist nun, wie kommt

[1]) Zwischen ihm und dem echten Drama ist der bekannte Bastard „Tendenz-Drama" gezeugt. Seine unedlere Art (Folge der Zersetzung des künstlerischen Willens durch die „Absicht") ist die Regel die uns in Deutschland eine wundervolle Ausnahme bestätigt: Kleists „Hermannsschlacht", in der ein leidenschaftlicher Tatwille und ein gerade um ein Gran stärkerer Künstlerwille zur Gestalt sich gegenseitig steigern, statt sich zu schwächen. Aus der Tendenz wird bei solcher Höhe des Künstlertums Gefühl, Gesicht, Gestalt statt Begriff, Absicht, Rede.

diese Suggestion zustande? **Durch welche stilistischen Mittel verleiht der Dramatiker den Worten seiner Personen den Schein von Leben, der uns allein seine Ergriffenheit zu übermitteln vermag?**

Der Erkenntnis dieses stilistischen Grundgeheimnisses nähern wir uns vielleicht am besten, indem wir zunächst einige ebenso naheliegende wie gründliche Irrtümer abwehren.

Zunächst: Illudierende Lebenskraft wird in den Worten einer Person nicht etwa dadurch erweckt, daß sie mit vollkommenster Klarheit und erschöpfendster logischer Präzision ihr Gemeintes, ihr Innenleben auszudrücken vermag. Nichts suggeriert uns weniger das Lebensgefühl eines erotisch entzündeten Menschen, als der gewiß tadellose, treffende und erschöpfende Satz: „Ich konstatiere, daß die von mir für Sie gehegten Gefühle erotischer Natur sind." In der Richtung dieses Beispiels, das für Kenner unserer theatralischen Massenproduktion nicht einmal allzu grotesk scheinen dürfte, ist aber der Grund für viele berühmte Fälle vom Versagen auf dramatischem Gebiete zu finden. Schillers „Jungfrau" und „Jungfrauen" überhaupt wirken eben deshalb so wenig mädchenhaft, so wenig menschlich, so wenig lebendig, weil sie von ihrer kindlichen, unschuldigen, jungfräulichen Natur so erschöpfend und so korrekt zu sprechen wissen. Und, um noch ein Beispiel aus derberer Sphäre zu geben, was wirkte für den ästhetisch kultivierten Zuschauer erheiternder und harmloser zugleich, als Sudermanns dämonische und gefährliche Männer und Weiber, die so ausführlich und interessant über ihre dämonische und gefährliche Natur zu sprechen wissen. In all diesen Fällen wirkt die eben nicht vom Gefühl, sondern vom Verstande ausgehende, durchaus logische Sprachbildung auch auf unseren Verstand und nicht auf unser Gefühl. Und der Abstand zwischen dem verstandesmäßig bezeichneten Gefühl und der tatsächlich in uns erregten Gefühlsleere wirkt auf uns erheiternd.

Ebensowenig wird aber der Rede einer dramatischen Gestalt dadurch suggestive Lebenskraft zuteil, daß ich mit möglichster phonographischer Treue die Redensart realer Menschen nachahme. Dieser Irrtum lag ja vor drei Jahrzehnten dem jungen deutschen Naturalismus nahe, und im Zeitalter der „experimentierenden Poesie“ haben Holz und Schlaf ganze Gesprächsfolgen stenographisch aufgenommen, um sie dann möglichst treu als dramatische Dialoge zu verwerten. Es ist nun interessant, wie völlig leblos im künstlerischen Sinne diese Protokolle wirken, wie wenig diese Art zu sprechen uns irgendeinen der unterredenden Menschen wirklich lebendig macht. — Daß die Sprache, von der die dramatische Illusion ausgehen soll, in keinem Augenblick ihr Maß von der Sprache des wirklichen Lebens empfangen kann, sondern ebenso oft über sie hinausgehen, wie hinter ihr (in einem rein quantitativen Sinne) zurückbleiben muß, das zeigt die einfachste Überlegung. Nicht ohne Grund sagen mancherlei Sprichworte, das Glück oder die Liebe oder auch der Haß sei „stumm“; tatsächlich steht bei vielen Naturen die Ausführlichkeit und Stärke sprachlicher Äußerung beinahe in einem umgekehrten Verhältnis zur Stärke und Intensität der Affekte, unter denen sie stehen. In der sprachkünstlerischen Form aber muß sich alles in Worten ausprägen, auch das Innenleben solcher Menschen, auch die Liebe eines Othello, der Gram eines Hamlet, der Stolz einer Cordelia, deren psychologisch „wahrscheinlichster“ Ausdruck schweigend wäre[1]). Innerhalb der dichterischen Szene ist keine andere Gestaltung als durch Worte möglich, und es ist ein ziemlich einfacher Irrtum, dagegen auf die große Wirkung hinzuweisen, die in einigen ganz isolierten Fällen vom

[1]) Damit erledigt sich auch zugleich der bekannte naturalistische Einwand gegen den Monolog. Der Monolog ist immer existenzberechtigt, wenn er den später aufzuzeigenden Grundgesetzen dramatischer Sprache genügt: wenn er produzierend und zugleich (innerlich!) zweistimmig ist.

betäubten oder drohenden Schweigen, vom Verstummen einer Person ausgeht. Wie in einer Tondichtung gerade eine Pause von allerhöchster Wirkung sein kann, und dies doch nichts dagegen beweist, daß die psychische Wirkung ausschließlich von den vor und hinter dieser Pause liegenden Tonfügungen herrührt, so ist auch alle Wirkung, die von einer Pause im dramatischen Dialog herrühren kann, lediglich ersprochen von den sie umgebenden Wortgefügen! Die Sprache bleibt, solange wir nicht aus dem Reich des Dramas in das der Pantomime absteigen, alleinige Substanz des Kunstwerks, außerhalb deren es nicht existiert und existieren kann. Die Nachahmung des wirklichen Lebens, dessen Beziehungen sich in sehr wesentlichen Momenten wortlos abwickeln, kann also für den Dramatiker, der auf die Darstellung sprechender Menschen angewiesen ist, niemals richtunggebend sein. Otto Ludwig gibt hierfür in seinen Shakespeare-Studien ein vortreffliches Beispiel: der atemlose Bote, der in Wirklichkeit möglichst wenig sprechen würde, dem aber im Drama gerade eine umfangreiche und sehr planvoll gegliederte Periode zugeteilt werden muß, damit uns seine Atemlosigkeit suggeriert werden kann.

Der Dramatiker erreicht also jenen Schein von Leben in den Worten seiner Menschen, durch den sein Gefühl für diese Menschen auf uns übergehen soll, weder durch eine gedanklich korrekte und logisch erschöpfende Umschreibung des Innenzustandes, noch durch eine exakte Nachahmung der natürlichen Ausdrucksform sprechender Menschen. Wodurch nun geschieht es, daß die Menschen Shakespeares oder Heinrich von Kleists für uns mit jedem Wort, das sie sprechen, lebendiger werden, ihre Existenz immer zweifelloser in unser Gefühl eingraben? Dies geschieht dadurch, daß diese Dichter den redenden Menschen nicht nach den Inhalten und nicht nach den äußeren Wirklichkeiten seiner Rede ergreifen: sie reproduzieren vielmehr das Wesen des

sprechenden Menschen, d. h. sie erleben das Sprechen einer Gestalt im Kern, sie wissen um die Geburt des Ausdrucks, sie zeigen uns den individuellen Sprachbildungsprozeß. Dies Geheimnis der dramatischen Sprachkunst hat schon Hebbel angedeutet, und Deutschlands in unserem Sinne reinster Dramatiker, Heinrich von Kleist, hat einen Aufsatz verfaßt über „die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Sprechen". Und hat damit gezeigt, daß ihm dies Grunderlebnis des spezifisch dramatischen Dichters sogar bis ins theoretische Bewußtsein gegenwärtig war.

Um das Geheimnis wissen, wie eine Seele erst durch Worte zu ihrem eigenen Besitz sich durchringt, sich im Sprechen erst gleichsam selber fühlen lernt, wissen, wie Worte nicht als fertige Zeichen bereit liegen für ein irgendwo anders gefertigtes Erlebnis, sondern daß Worte Leiber sind, in die eingeboren Gefühle überhaupt erst zur Welt kommen — um dies Geheimnis wissen, das bestimmt ein allgemein dichterisches Talent zum Besondern der dramatischen Form. Und wer dies Wesen der sich bildenden, unter Kämpfen, Schmerzen und Entzückungen sich bildenden Sprache in den Reden seiner Personen erklingen lassen kann, der schafft lebendige dramatische Gestalten.

Um uns das noch näher zu bringen, brauchen wir uns nur zu entsinnen, von welcher Art der Redner denn eine lebendige Wirkung auf uns ausgeht. Derjenige Redner, der einen höchst gehaltvollen Vortrag korrekt ausgearbeitet und wörtlich auswendig gelernt hat, und ihn nun in tadelloser Glätte vorträgt, wird bestenfalls unser geistiges Interesse, niemals aber unser Gefühl erregen. Der Redner aber, der improvisiert oder (wie gut auch immer vorbereitet) den Schein der Improvisation zu wahren weiß, der gleichsam vor unseren Augen sich erst zu seinen Gedanken durchringt, mit wechselnden Bildern um den stärksten Ausdruck seiner

Meinung kämpft, in immer erneutem Anlauf Form für seinen geistigen Willen sucht, — der Redner hat Aussicht, auch unser Gefühl zu ergreifen und nicht nur Billigung, sondern Hingerissenheit zu erwecken; denn seine Rede enthält zu den Elementen logischer Überwindung die Elemente künstlerischer Verführung. Seine Sprechweise spiegelt unmittelbar eine starke Vitalität, deren Wärme uns mitentzündet.

Der Dramatiker, der das sprechende Entstehen der Gedanken (und auch der Gefühle und vor allem der Willensentschlüsse!) darstellen soll, hat es ja nun zunächst noch nicht einmal mit der Nachbildung des Einzelredners zu tun — seine Kunst verfügt über die große Handhabe, daß seine Darstellung im Dialog, in der Wechsel- und Gegenrede verläuft. Was dieser Gegenrhythmus noch im besondern an die dramatische Sprachkunst für Anforderungen stellt — davon später. Hier interessiert er uns zunächst nur als Mittel bei der Lösung der ersten großen sprachkünstlerischen Aufgabe des Dramas: Darstellung des Sprachwerdens. Da ist es nun der normale Fall, daß die Antwort sich rein inhaltlich erst aus den Worten des Vorredners bilden kann; und je unmittelbarer deutlich wird, daß das Wort des einen sich erst an dem ausgesprochenen Wort des anderen entzündet und formuliert, um so lebhafter, um so fortreißender wird der Dialog. Mit gutem Grunde erscheinen uns Szenen, in denen jeder einzelne längere, vollkommen zusammengefaßte, fertig abgerundete Ausführungen macht, minder „dramatisch" als solche, in denen die Reden schnell, heftig, scheinbar unvorbereitet ineinandergreifen — in denen sich die Unterredner womöglich gegenseitig „das Wort vom Munde reißen".

Indessen liegt die Belebungskraft der Wechselrede nicht nur im Materiellen, nicht nur darin, daß der Sprechende durch den Gegner ja eben erst neue Inhalte, neue Willensimpulse für seine Äußerungen erhalten hat. Die Rede des anderen wirkt auch formal; das fremde Wort wird gleichsam

ein Ferment, das in den Sinn des Sprechenden geworfen eine Gärung der vorhandenen Inhalte hervorruft und neuen Ausdruck schafft. In diesem Sinne wird das Wortspiel (die bloße Assonanz oder die verschieden nüanzierte Bedeutung eines Wortes) seelisch und dramatisch fruchtbar. Ein Beispiel für unzählige: die berühmten ersten Worte des „Hamlet". Die Königin spricht:

... Du weißt, es ist gemein: was lebt, muß sterben.
Und Ew'ges nach der Zeitlichkeit erwerben.

Hamlet: Ja, gnäd'ge Frau, es ist gemein.

Königin: Nun wohl,
Weswegen scheint es so besonders dir?

Hamlet: Scheint, gnäd'ge Frau? Nein, ist; mir gilt kein [scheint
Nicht bloß mein düstrer Mantel, gute Mutter...

Der ganze Hamlet ist sofort gestaltet durch die bös geniale Art, mit der er harmlose Worte der Alltagssprache aufgreift und mit lebensgefährlichem Tiefsinn erneuert; aber über diese individuelle Charakteristik hinaus, ist hier ganz allgemein dramatisches Leben zwingend gestaltet, dadurch, daß wir ein Gefühl, ganz ersichtlich unvorbereitet, sich auf ein Stichwort zusammenballen, formulieren, sprechend entstehen sehen[1]).

Diese Wirkung steigert sich womöglich noch, wenn das Wortspiel nicht ausgesprochen, sondern nur andeutend fühlbar gemacht wird. Eine der genialsten Stellen in dieser Beziehung

[1]) Hier ist zu betonen, daß das Wortspiel als vergnüglicher Selbstzweck, die tolle Silbenstecherei, wie sie namentlich in Shakespeares Lustspielen geübt wird, durchaus im Gegensatz zu dieser dramatisch-schöpferischen Benutzung des Wortes steht. Denn wenn zwei solche Narren sich spitzige Worte um die Ohren schlagen, so erzeugen sie damit keineswegs neue Gefühle und Entschlüsse ineinander; sie treiben ein intellektuelles Unterhaltungsspiel, miteinander, frönen dem ästhetischen Schwatzvergnügen, sind Causeure, — von deren Art und dramaturgischer Bedeutung noch später die Rede sein wird. Hier ist festzuhalten: Ihre sprachliche Produktivität ist rein formaler Art, weckt kein neues Leben auf.

scheint mir im zweiten Aufzug von Grillparzers „Medea“ zu finden: Medea zerbricht die Leier der Kreusa und ruft:

Entzwei die schöne Leier!
Kreusa: Tot!
Medea: Wer? — Ich lebe! — lebe!

Die unerhörte Wirkung dieser Stelle stammt wohl aus der Steigerung: Zweimal unmittelbar hintereinander, in zwei Worten schlägt blendend grell der Blitz der inneren Geburt durch das Wort ein: Kreusa fühlt das zerbrochene Instrument wie ein Lebendiges, und damit Morddrohung in ihrer Nähe — Medea fühlt das Wort „tot“ als Summe all dessen, was sie bedroht, und wirft sich ihm mit ungeheuerstem Selbstgefühl entgegen. Ganze Ketten entscheidender Innenvorgänge rollen dem Redenden nur halb bewußt, aber uns sichtbar vorbei — eine unvergleichlich starke Zusammenballung von Leben!

Der Dialog kann auch, und das ist eine sehr mächtige tragische Wirkung, gerade dadurch inneres Leben zutage fördern, daß er von einem der Unterredner nur noch scheinbar, nur noch formal geführt wird, daß dieser die Worte des anderen nicht mehr inhaltlich aufnimmt und verarbeitet, sondern sie mit verbissener Leidenschaft nur als Anregung nimmt, sich in seine feststehende Richtung weiter hineinzuarbeiten. Auch hier liegt noch eine Art von Wortspiel vor, aber ein höchst aktives, sogar aggressives, das jedes Wort des Partners umdreht und zur Waffe macht: Ein vehementes Beispiel aus dem dritten Akt von Hebbels „Herodes und Mariamne“:

Herodes: Wer schweigt, wie du,
Weckt den Verdacht, daß er die Wahrheit nicht
Zu sagen wagt und doch nicht lügen will.
Mariamne: Nicht weiter!
Herodes: Nein, nicht weiter! Lebe wohl!
Und wenn ich wiederkehre, zürne drob
Nicht allzusehr!

Mariamne: Herodes!
Herodes: S e i g e w i ß,
Ich werde dir nicht wieder so, wie heute,
Den Gruß entpressen!
Mariamne: Nein, es wird nicht wieder
Vonnöten sein! (Lenk' Ewiger sein Herz!) ...
Seh ich dich noch?
Herodes: W e n n d u m i c h k o m m e n s i e h s t,
So ruf nach Ketten! Das sei dir Beweis,
Daß ich verrückt geworden bin.
Mariamne: Du wirst
Dies Wort bereu'n! — (Halt an dich, Herz!) —
[Du wirst!

Dieses nur noch äußerliche Berühren des gegnerischen Wortes, dies innerliche Vorbeirasen an der Antwort des anderen, braucht nun bloß noch gegenseitig zu werden, und der Dialog hört in Wahrheit auf — wir haben jenes gespenstische Aneinandervorbeijagen zweier scheinbarer Unterredner, jene verbissenen Doppelmonologe, wie sie Frank Wedekind gestaltet hat[1]). Damit aber ist der Punkt überschritten, wo das Ineinanderhaken der Wechselreden noch fruchtbar wird für die Darstellung des sprechend entstehenden Lebens; und es handelt sich nun um das Entscheidenste: zu erkennen, wie (auch ohne die Befruchtung durch einen

---

[1]) Ich nehme hier für die spätere Betrachtung der antithetischen Sprachwurzel des Dramas die Bemerkung vorweg: natürlich ist dieses stoffliche Sich-nicht-mehr-Beachten der Teilhaber einer Wechselrede nicht ein Abspannen, sondern s t ä r k s t e s Anspannen der Antithese! Nicht mehr antworten ist ja stärkere Ablehnung als die gröbste Antwort, hoffnungsloseste Fremdheit. Wenn sich auch ein Punkt d e n k e n läßt, wo die Gestalten wirklich bis zur Berührungslosigkeit auseinander treten, in zwei getrennte Welträume zielen, und ihr Nicht-miteinander-Reden also undramatisch wird — zunächst ist diese sich verfehlende Wechselrede h ö c h s t e d r a m a t i s c h e S p a n n u n g. Die Seele (des Gegensatzes) geht, wie stets, mit der Form, nicht mit dem Stoff des Gestalteten.

Zweiten) die Geburt inneren Lebens in den Worten einer dramatischen Figur gestaltet werden kann.

Um zu zeigen, wie das allmähliche Verfertigen der Gedanken direkt, ohne Einwirkung des Dialogs, innerhalb einer Rede durch den großen Dramatiker sichtbar gemacht wird, und wie auf solche Art mit unwiderstehlichster Überzeugungskraft sich das bewegte, sekundlich entstehende und vergehende Leben uns darstellt — um diesem innersten Kern unserer ganzen Aufgabe zu genügen, will ich nur ein Beispiel wählen — aber das größte, das ich überhaupt in der dramatischen Literatur kenne:

Lear vor seinen Töchtern. Von dem Gefühl seiner geschändeten Königswürde bereits mit Wahnsinn bedroht. Das schauerliche Duett der beiden Weiber — die mit der bornierten Vernünftigkeit der ganz Gefühllosen dem Vater vorrechnen, daß er das Gefolge, das als Zeichen seiner Herrscherwürde ausbedungene, ja nicht nötig habe — spitzt sich bis zu jener schauerlichen Steigerung zu: „Was braucht Ihr fünfundzwanzig, zehn ja fünf ... was braucht Ihr einen nur?" Und nun setzt Lear ein, offenbar mit dem bewußten Willen zu nüchtern, vernünftiger Darlegung — ruhig mit letzter Kraft:

„O streite nicht, was nötig sei. Der schlechteste Bettler
Hat bei der größten Not noch Überfluß.
Gib der Natur nur das, was nötig ist,
So gilt des Menschen Leben, wie des Tieres.
Du bis 'ne Edelfrau;
Wenn warm gekleidet gehn schon prächtig wäre,
Nun, der Natur tut deine Pracht nicht not,
Die kaum dich warm hält; — doch für wahre Not —
Gebt Götter mir Geduld, Geduld tut not!
Ihr seht mich hier, 'nen armen, alten Mann,
Gebeugt durch Gram und Alter, zwiefach elend! —
Seid ihrs, die dieser Töchter Herz empört
Wider den Vater, närrt mich nicht so sehr,
Es zahm zu dulden; weckt mir edlen Zorn!
O laßt nicht Weiberwaffen, Wassertropfen,
Des Mannes Wang' entehren! Nein, ihr Teufel,
Ich will mir nehmen solche Rach' an euch,

Daß alle Welt — will solche Dinge tun —
Was, weiß ich selbst noch nicht: doch solln sie werden
Das Graun der Welt. Ihr denkt, ich werde weinen?
Nein, weinen will ich nicht —
Wohl hab' ich Fug' zu weinen; doch dies Herz
Soll eh in hunderttausend Scherben splittern,
Bevor ich weine. — O Narr ich werde rasend!..."

Was diesen erschütterndsten aller Wortfügungen ihre fortreißende Lebenskraft gibt, ist offenbar, daß sie keineswegs von einem klar gefaßten Ausgang einem bestimmten Ziel zugehen, sondern daß Stoß um Stoß aus der in einem anderen Sinne begonnenen Rede ein neuer Sinn hervorstürzt und Willen, Entschluß, Leben des Sprechenden vor sich hertreibt! In den gespenstisch vernünftigen, dozierenden Anfang bricht bei dem Worte „Not" — bei einem bloßen Zufall der Assoziation also! — das Gefühl der eigenen, ungeheuren Not und schwillt in entsetzlichen Sprüngen auf bis zu einem furchtbaren Racheschwur. Hier überschlägt sich die Kraft und zerreißt; wir erleben es an der plötzlichen Verwirrung der nicht zu Ende kommenden Sätze. — Der Schwur, nicht zu weinen, kündigt uns das Heraufkommen der Tränen, dieser Übersprache des Gefühls an, und nachdem die letzte Kraft für uns in einem ungeheuerlichen Bild gleichsam verpufft ist „in hunderttausend Scherben splittern" — macht die Ankündigung des Wahnsinns den Schluß einer Rede, die mit der Ankündigung kältester Vernünftigkeit begann.

Dies in der Sprache abgemalte, in einer letzten Tiefe aber auch durch das Sprechen verursachte, sich Auseinanderfalten der Seeleninhalte — dieses Sichtbarmachen der seelischen Geburten durch die geniale Anordnung der mit der Sprache bezeichneten, psychologischen Inhalte, das bleibt in allen Fällen das erste und höchste Mittel dramatischer Sprachschöpfung. Außer dieser seelenbildnerischen Funktion aber, die für den Dramatiker in jedem einzigen Fall sich aus dem Wesen und Schicksal des vorgestellten Menschen

mit besonderem und einzigartigem Inhalt erfüllen muß, gibt es allgemeine, sich in einem gewissen Grade gleichbleibende, weil auf das immer gleiche des Lebensvorganges im sprechenden Menschen deutende Mittel der dramatischen Wortkunst, von denen doch auch schon in dem großen Lear-Beispiel mancherlei zu spüren war. Gewisse formale Eigenschaften der Sprache können so behandelt werden, daß sie in uns eine dauernde Disposition erzeugen, das arbeitende, ringende im Entstehen begriffene Leben innerhalb des Dialogs zu empfinden. Und die richtige Anwendung dieser allgemeinen Mittel bedeutet dann für die Wirkung der besonderen, psychologischen Anordnung mehr als eine richtige Grundierung für die Leuchtkraft der Farben, mehr sogar als das Malmittel, mit dem die Farben flüssig gemacht werden: Denn die dramatische Sprachbehandlung ist mit ihren allgemeinen Prinzipien nicht nur der Untergrund und die Verbindung, sondern doch auch das Material selber der seelischen Farben, die es aufzutragen gilt. Betrachten wir also noch diese ersten, festen Verzweigungen, in die der Wille zur suggestiven Herausarbeitung des individuellen Sprachbildungsprozesses, diese sprachkünstlerische Wurzel des Dramas, hinaufwächst.

3.

Das erste Mittel, durch das der Dichter das lebendige Wesen der Sprache, den Sprachschöpfungsprozeß, dauernd in Fluß hält, ist der Rhythmus. Ein Metrum geht durch die Sprache jedes dramatischen Werkes von großem Stil und ist z. B. auch längst in den angeblichen Prosastücken Gerhart Hauptmanns nachgewiesen. Dieser Rhythmus trägt schon als der immer wiederkehrende Grundtakt der Rede in seinem Wiegen etwas vom Atemzug einer ringenden (um Ausdruck ringenden), schöpferischen (eben im Wort schöpferischen) ganz lebendigen Seele mit herauf. Vor allem aber wird dies Grundmetrum durch die unendlich variable

Verflechtung, deren es mit dem Satzbau fähig ist, wenn es durch Hebungen oder Senkungen, Zeilenende und Zeilenbeginn, in den Sinn der Worte tief einschneidende Betonungen legt, — wird dies Metrum, sage ich, Werkzeug einer unendlich differenzierten und bedeutsamen Klangbewegung innerhalb der Reden.

In Goethes berühmtem Gretchen-Monolog:

„Wer fühlet,
Wie wühlet
Der Schmerz mir im Gebein —
Was mein armes Herz hier banget,
Was es zittert, was verlanget,
Weißt nur du, nur du allein!"

gibt der Zusammenschlag von metrischem und logischem Satzende im Zeilenschluß (hier noch durch die Wucht der breiten Reime in ganz einzig dastehender Weise verstärkt) mit ungeheuerstem Pathos einen Takt, der uns das innerste Wesen, den stoßenden Atem einer Seele zu fühlen zwingt, die tiefste Not zu stärkstem Ausdruck ballt. Umgekehrt, wenn in Kleists „Amphitryon" der Gott auftritt mit den Worten:

„Laßt, meine teuerste Alkmene, dort
Die Fackeln sich entfernen! — — —"

so ist für mein Gefühl der tiefe Einschnitt, den hier das metrische Zeilenende in den auf ruhig rollenden Jamben gelagerten einfachen Satz macht, von erschütterndster Wirkung. Es liegt eine unendlich zarte Feierlichkeit, die ganze melancholische Größe eines solchen Morgens nach einer solchen Nacht im tiefen Atemzuge dieser Zäsur.

Oder wer könnte in den Worten des Hauptmannschen Michael Kramer verkennen, wie die scheinbare Prosa eine schwerflüssige Musik verbirgt, deren Rhythmus uns ganz das Gefühl suggeriert, in dem eine zähe, bis zum Krampfhaften spröde Natur sich zu feierlicher Verklärung emporringt:

„Hör'n Se, wenn einer die Frechheit hat, den Mann mit der Dornenkrone zu malen —
Hör'n Se, da braucht er ein Leben dazu.

Hör'n Se, da muß er mit sich allein sein, mit seinem Leiden und seinem Gott,
Hör'n Se, da muß er sich täglich heiligen! Nichts Gemeines darf an ihm und in ihm sein."

Und noch ein Beispiel von der Hand des größten Meisters, eine Shakespeare-Stelle, die man deutsch freilich nur in der neuesten und gerade im künstlerischen Wortgebrauch, im sprachlichen Rhythmus, zum erstenmal getreuen Übersetzung von Friedrich Gundolf zitieren darf. Die Schlußworte des Coriolan aus der berühmten Szene mit der Mutter:

Ihr Frauen verdient
Daß man euch Tempel baue. Alle Schwerter
Italiens, alle Bundes-Waffen hätten
Den Frieden nicht erkämpft.

Welche Wunder hier die durch Hiatus erzwungene Zäsur in der zweiten Zeile mit ihrem tiefen, gleichsam zu größtem Anlauf rüstenden Atemzuge und die wuchtende Akzentuierung der jäh abbrechenden Schlußzeile wirkt, das wird jeder Fühlende selbst nachprüfen können.

Der Schauspieler, der solche Rhythmen erfühlt und reproduziert, wird damit keineswegs zu einem Rezitator musikalisch-lyrischer Wirkungen, der sich des vollen Ausströmens seiner Lebendigkeit begibt — er wird vielmehr staunend erfahren, daß jeder dieser vom dichterischen Rhythmus erzwungenen Atemzüge ihm ein geöffnetes Tor wird, durch das es in die vollste Bewegung des ganzen körperlich seelischen Lebens hinausgeht: die sprachliche Bewegung führt in festem Parallelismus die tiefen physischen Abläufe wieder herauf, aus denen sie einmal aufstieg, das Wort hat noch das ganze Gesetz der Sinnenwelt in seinem Rhythmus — es gleicht der Ablegerpflanze, die mit dem noch so entfernten Muttergewächs in gleichem Takt blüht und abstirbt.

Das zweite große Mittel, den Sprachschöpfungsprozeß einzufangen, die Seelenwelt sprechender Menschen sichtbar zu machen, gibt der Satzbau. Er ist die Übertragung des

Rhythmus aus dem Akustisch-Sinnlichen ins Grammatisch-Geistige: Atemregulierung, Betonungsverteilung unseres geistigen Aufnahmeorgans. Die lang hinrollende und im stark ausladenden Nachsatz explodierende Periode suggeriert uns ebensogut den Innenzustand eines Menschen, der leidenschaftlich auf der Jagd nach sich selbst ist, der seine innerste Meinung mit seinen Worten gleichsam erst aus sich selbst herauswürgt — wie das scheinbar entgegengesetzte Mittel: das in lauter kurze, sprunghaft ineinandergewirbelte Interjektionen und Anakolute zersplitterte Satzgefüge, die Wiederholung, der ineinander verschränkte, der durcheinandergewirrte Dialog. Beide Mittel kann man in weisester Verteilung und Ergänzung in allen großen und wichtigen Augenblicken Shakespearescher Dramen studieren. Aber bis zum Grotesken deutlich ist gerade der Satzbau als Mittel dramatischer Sprachkunst bei Heinrich von Kleist zu finden, bei dem fast der ganze Dialog gebildet ist aus dem Wechsel solcher atemraubenden, verwickelten, langatmigen Perioden mit dem Häckselwerk nicht minder atemloser Satzteilchen, die in krausesten Verschlingungen durcheinandergejagt werden. Man kann gerade an diesem Punkte studieren, daß Kleist so recht das dramatische Temperament an sich ist, so sehr Dramatiker, daß er deshalb ein geringerer Dichter als Shakespeare ist. Er vermag den Menschen fast nur im Krampfzustand äußerster Situationen zu sehen und braucht deshalb ununterbrochen die stärksten Mittel sprachlicher Verlebendigung. (Der tiefere Grund ist: daß der Mensch für Shakespeare, den Vollender der Renaissance, eine göttlich sichere beglückende Tatsache, für Kleist aber ein aus tiefstem Wirrsal schwer wieder zu Fassendes ist.)

Das dritte und wichtigste Mittel, durch das der dramatische Sprachkünstler seinem innersten Gefühl vom Wesen sprechender Menschen gerecht werden kann, ist schließlich die Metapher. Denn das Bild ist das einzige Vehikel

alles sprachlichen Lebens. Daß die Sprache der Dichter bilderreich ist, heißt nicht etwa, daß sie sich schönen Schmuck zulegt, es heißt einfach, daß die Gefühle erzeugende Kraft der Sprache sich beim Dichter potenziert. Hier muß ich mich nun freilich doch in den Streit der Meinungen wagen und mich jenen anschließen, die in der Metapher das Element aller sprachlichen Entwicklung, die eigentliche Lebensquelle des redenden Geistes sehen. In Bildern umkreist der Menschengeist seine im absoluten Sinne stets unaussprechliche Meinung, von Bild zu Bild ringt er sich näher an sein zu Sagendes heran und hält sein letztes Gleichnis nur so lange für einen wirklich erschöpfenden Ausdruck, bis ein neues Bild ihn noch näher an das Vorschwebende, das Gefühlte heranträgt. Dieser innerste Zustand unseres ganzen geistigen, in der Sprache manifestierten Seins ist nun für den Dramatiker von höchster Bedeutung. Nur Menschen, die in starken, besonderen, unerschöpflich neuen Bildern immer wieder auf die Jagd nach ihrem innersten Gefühl zu gehen vermögen, erscheinen uns als lebendig aktiv, innerlich tätig. Ein mächtiger Bilderreichtum, der freilich nicht vom Dichter selbst zu lyrischen oder rhetorisch geistreichen Wirkungen ausgenützt werden darf, der vielmehr der persönlichen Leidenschaft der sprechenden Gestalten zu Dienste stehen muß, ist denn auch das unfehlbarste Kennzeichen des großen Dramatikers. Aber ebenso sicher erkennt man den geborenen Dramatiker daran, daß er nie ein Bild in glänzender und pedantischer Weise ausbaut, wie der verkappte Lyriker oder Schönredner es tut. Die Bilder des Dramatikers, die ja nur Brennstoff einer hervorlodernden Leidenschaft sein sollen, müssen viel zu schnell einander ablösen, ergänzen, überbieten, um sorgfältig ausgeführt werden zu können. Die stärkste Wirkung geht von dem kaum angedeuteten, jäh abgebrochenen Vergleich aus, oft von einer Metapher, die aus einer einzigen flüchtigen Verbalwendung

hervorblitzt. Diesen Teil des sprachkünstlerischen Gesetzes für den Dramatiker hat schon Hebbel erkannt und ausgesprochen, wenn er einmal sagt: der dramatische Dichter müsse zwar jede Gestalt ihre Bilder nur aus dem Kreise, der ihr ihrem Milieu nach zugänglich sei, wählen lassen, aus diesem Kreise aber dürfe sie viel reicher, intensiver und mannigfacher ihr Bildermaterial beziehen, als ein wirklicher Mensch es je vermöchte. Hier kommt ganz nebenbei auch noch zum Ausdruck, daß individuelle Charakteristik der einzelnen Gestalten selbstverständlich auch nur durch das sprachliche Mittel zu erreichen ist, und daß uns die äußere und innere Welt eines Menschen deutlich werden muß durch die Natur der Worte, insbesondere der Bilder, über die er verfügt[1]). Das Wesentliche aber für unsere Betrachtung, die es ja nicht mit der Belebung besonders charakterisierter Gestalten, sondern zunächst nur mit der Erzeugung einer Illusion von Leben in dramatischen Gestalten über-

---

[1]) Hier sei angemerkt, daß einmal dramatisch erzeugte Charaktere allerdings nur nach bestimmten Gesetzen miteinander bewegt werden können. Aber auch das sind natürlich nicht Gesetze realpsychologischer Wahrscheinlichkeit, sondern dem Kunstwerke immanente Forderungen ästhetischen Gleichgewichts: ich kann nicht bei der zweiten Gestalt (oder Handlung) einer dramatischen Komposition eine andere Distanz zur im Alltagssinne als wahrscheinlich empfundenen „Wirklichkeit" einnehmen als bei der ersten — aber ich kann dem Ganzen jede Distanz geben, und eine richtige Komposition kann aus jedem Menschen jede Tat mit ästhetischer Wahrscheinlichkeit herauslocken. Penthesilea kann sich sogar mit Worten ganz „glaubhaft" töten — aber der Nora glaubt man ihre glänzende Advokatenrede im dritten Akt nicht, obwohl man etwa der Bäuerin Gertrud Stauffacher ihre großen Maximen durchaus zubilligt: Denn im „Tell" haben Vers, Tonart, Aufbau eine andere Distanz zur psychologischen Wahrscheinlichkeitsberechnung geschaffen. — Vor allem aber sind solche Charaktere nicht etwa — wie manche wollen — ästhetische Elemente des Dramas; sie sind nur Sprachbildungen höherer Ordnung, — denn ob sie überhaupt Leben bekommen, und dann was für ein Leben, das entscheidet wie oben gezeigt die Sprache! Über das Eigentlichste des Dramas ist also schon entschieden, ehe Charaktere (und ebenso „Motive", Situationen, Ideen usw.) überhaupt sichtbar werden können!

haupt zu tun hat, das Wesentliche für unsere Betrachtung ist, daß auch Hebbel für solche Belebung eine ganz intensive Steigerung des metaphorischen Elements in der Sprache für unentbehrlich hält.

Dies etwa sind die wichtigsten Mittel, durch die der Dramatiker, von allen psychologischen Sonderinhalten abgesehen, generell in die Reden seiner Gestalten das Leben sprechender Menschen einfängt. All diese Mittel, durch Rhythmus, Satzbau und Metaphorik den Sprachschöpfungsprozeß sichtbar zu machen, erzeugen aber unfehlbar das Gegenteil von dem, was der fühllose Kritiker aller Zeiten als einen glatten, leichten, eleganten Dialog zu rühmen liebte. Dieser „leichte Dialog", der schon den tiefsten Zorn Hebbels heraufbeschwor, ist, sobald er bei einem Dramatiker dominiert, ein mehr als verdächtiges Symptom. Er kommt nämlich dadurch zustande, daß die unterredenden Personen nicht um den Ausdruck persönlichen Lebens ringen, sondern die feststehenden konventionellen, abgeschliffenen Wendungen einer Gesellschaft zu ihrer Unterhaltung wählen. Daher die momentan so starke Wirkung der so überaus bequem verständlichen leichten Dialoge — und daher auch ihre überaus geringe Lebensdauer. Daher die Erträglichkeit dieser leichten Dialoge, solange es sich um konventionelle unbedeutende Themen handelt, und das völlige Versagen, der Eindruck tiefer Verlogenheit, sobald mit diesen konventionellen Mitteln ein starkes, individuelles, nur schöpferischen Persönlichkeiten mögliches Erlebnis vorgetäuscht werden soll. Der Dichter kann dies unproduktive konventionelle Sprechen, wenn er es zur Kontrastierung unter seinen echt dramatischen Dialog aufteilt, zu besonders feinen und intimen Wirkungen ausnutzen. Bei Shakespeare ist das vielfach geschehen: Wenn man an das entzückende Geplauder der Lady Macduff mit ihrem Sohn denkt — oder an die prachtvoll betrunkenen Albernheiten der Weltherren auf dem Schiff des Pompejus in

„Antonius und Kleopatra“ — oder auch an die recht typische Besuchskonversation der Frauen im „Coriolan“, so ist deutlich genug, wann und zu welchen Kontrastzwecken der echte Dramatiker diese Sprache der Alltagsunterhaltung braucht. Aber auch, wo solche Szenen häufig erscheinen — in „Heinrich IV.“ oder in den Lustspielen, — haben sie nie einen anderen Zweck, als aus ihren liebenswürdigen Nichtigkeiten irgendeine starke Menschlichkeit pathetischer, ironischer oder phantastischer Art herausbrechen zu lassen — mattgetönten Hintergrund für die starke Farbenwirkung des eigentlich Gestalteten zu geben. — Als Surrogat für die Rauheit einer schöpferischen, inneres Leben ans Licht ringenden Sprache ist der leichte, glatte Dialog stets das verräterische Zeichen des Theaterschriftstellers, der eben nur aus der Konvention seiner Zeit schöpft und über die persönliche, selbstschöpferische Leidenschaft des dramatischen Dichters nicht verfügt.

4.

Sind wir in unserer letzten Betrachtung schon etwas über den engsten Kreis unseres Themas hinausgegangen, haben wir die sprachkünstlerische Wurzel des Dramas schon in ihre ersten Verzweigungen, über den Erdboden, ins Sichtbare, ins Technische hinein, verfolgt, so müssen wir jetzt noch einmal einen Schritt zurücktun und erkennen, daß diese Wurzel ihren Lebenssaft von Anbeginn mit zwei Spitzen saugt. Von denen haben wir erst eine, die Nachzeichnung des Sprachschöpfungsprozesses betrachtet. — Wir betonten, daß das Interesse des Dramatikers am sprechenden Menschen ein ästhetisches (kein theoretisches oder praktisches) sein müsse. Wir müssen jetzt das schon flüchtig Erwähnte betonen, daß diese ästhetische Einstellung ganz überwiegend dem Sprechen praktisch (nicht ästhetisch oder theoretisch) interessierter Menschen gelten muß.

Heftet sich das Interesse nämlich zu sehr an ästhetisch sprechende Menschen, d. h. an Leute, die sich nicht in einer Willensspannung begehrend oder verweigernd gegenüberstehen, die nur zu Unterhaltungszwecken, um „Fühlung" zu nehmen alle möglichen Inhalte ihres Lebensumkreises sich schwätzend hinüber- und herüberreichen, so erlahmt für unser Gefühl sehr bald das dramatische Leben. Vereinzelt sind solche Szenen für eine große, dramatische Komposition sehr wohl brauchbar, und hierbei mögen uns dieselben Shakespeare-Szenen als Beispiel dienen, die ich oben als Beispiel für die eingeschränkte Verwendbarkeit der konventionellen und seelisch unproduktiven Sprache anführte; denn es ist klar, daß das Sprechen grade da, wo es im Lebenssinne „ästhetische" Funktion ist, Plauderbedürfnis ohne den Antrieb geistiger oder praktischer Leidenschaft, am wenigsten Ansätze zu ästhetischer Formenbildung in künstlerisch absolutem Sinne haben wird. Nur der sehr seltene Typus des leidenschaftlichen „Causeurs" macht eine Ausnahme — aber der leidenschaftliche Denker und der aus Liebe, Geschäft oder Politik entzündete Redner sind doch weit häufigere und produktivere Typen des Sprechenden, an denen sich der Dichter, der den Rhythmus menschlicher Leidenschaft im Sprachbild einfangen will, zu orientieren vermag. Mit wenigen Ausnahmen also, zu denen man außer gewissen Salongenies im Rokoko oder neueren Kostüms, vor allem die im tollsten Sprachüberfluß schwelgenden Narren Shakespeares zählen mag, wird man sagen dürfen, daß für einen Dramatiker die Szenen mit nur ästhetisch plaudernden Menschen als Stoff und die mit konventioneller Sprachführung als Mittel zusammenfallen[1]). Die oben erwähnten Shakespeare-Szenen zeigen, zu welchem Zweck auch solche Einlagen im wirklichen Drama gut sind

[1]) Über die Bedeutung der Wortspieltechnik in solchen Szenen vergleiche die frühere Anmerkung zum Hamletzitat.

Das Überwuchern des eigentlich dramatischen Dialoges aber durch diesen Dialog ästhetisch Schwatzender kann man gerade an unzähligen modernen Stücken studieren — — an „Milieu"-Stücken, denn was dieses willenlose Geplauder uns nahebringt, ist immer mehr die Welt, in der die Menschen leben, als die Menschen selbst. Die können ihre innerste Natur ja immer nur in großen Spannungszuständen verraten.

Ein ähnliches Erschlaffen der spezifisch dramatischen Kraft nehmen wir wahr, wenn der Dialog theoretisierender Gestalten, der von keinem Willensinteresse getragene, leidenschaftslose Gedankenaustausch einen zu breiten Raum im Drama einnimmt. Dies ist der Todespunkt der zahllosen „philosophischen" Schülerdramen so gut wie der russischen Debattierstücke. Solch ein willensentblößter Gedankenaustausch ist im rechten Drama immer nur als ein ruhender Augenblick, eine dramatische Kampfpause gleichsam, zwischen Dialogen möglich, die wieder den Aufeinanderprall praktischer, von heftigen Willensimpulsen getriebener Menschen bringen.

Die Stücke, in denen solche ästhetischen oder theoretischen Dialoge dominieren, nennt man „Lesedramen" und stellt sie nicht ohne Grund zum eigentlichen Drama in einen herabmindernden Gegensatz. Das will sagen, daß nur dort, wo das Interesse am praktisch sprechenden Menschen dominiert, ein spielbares, dem Schauspieler zugängliches Drama entsteht. Für den praktischen Menschen ist nämlich das Wort immer nur eine Brücke zwischen zwei Handlungen, es kommt aus einer — es führt zu einer Geste. (Für den plaudernden und philosophierenden Menschen ist die Mimik ein nebensächliches Hilfsmittel.) So bietet nur der Dichter, dessen begeisterndes Erlebnis im wesentlichen der zu praktischen Zwecken sprechende Mensch war, dem Schauspieler eine bedeutende Aufgabe. Und damit

kommen wir freilich zu einem tiefen Punkt, der gleichsam unterhalb unserer ganzen Problemstellung liegt und von dem aus wir unserer ganzen bisherigen Betrachtung noch ein tieferes Fundament geben müssen.

Das Drama hat ja historisch betrachtet nicht nur sprachkünstlerische Wurzeln. Geschichtlich kommt es vielmehr aus jener uralten mimischen Übung heraus, in der Schauspielkunst und dramatische Poesie noch völlig ungeschieden nebeneinander liegen. Wenn nun nach dem Prinzip der Arbeitsteilung, das auch im Ästhetischen jede Höherentwicklung zu begleiten scheint, diese theatralische Urkunst sich in Schauspielkunst und dramatische Dichtung differenziert hat, so besteht doch heute noch die Tatsache, daß das große theatralische Kunstwerk erst wieder im Zusammenfluß von Schauspielkunst und Dichtkunst entsteht, und daß deshalb Schauspielkunst wie dramatische Dichtkunst in ihr innerstes Wesen Bedingungen aufnehmen müssen, die diesen Zusammenfluß noch ermöglichen. Das Lesedrama rein dichterischer, d. h. dramaturgisch unreiner Poeten ist also ebenso eine ästhetische Entartung wie das selbstherrliche, den dichterischen Plan vernichtende Virtuosentum gewisser Schauspieler. Für die nichthistorische, sondern systematische Analyse des Ästhetikers stellt sich das Phänomen nun so dar: Verschleierung des persönlichen Anteils durch scheinbar objektiv gestaltete frei bewegte Menschen ist Wesen der dramatischen Form. Der Mensch wird fühlbar, künstlerisch darstellbar nur, wo sein Wille, Leidenschaften entfaltend, praktisch handelnd, laut wird: In der dichterischen Nachbildung des redend offenbarten Menschen muß deshalb der wollende, handelnde Mensch tonangebend sein[1]). Diese

[1]) Eine Folge dieser Gebundenheit der dramatischen Rede an den handelnd bewegten Menschen ist jenes Gleichgewicht von Sprechen und Handeln, Wort und Geste, das ich in meiner „Kritik der Bühne" als Inbegriff jeder richtig funktionierenden Technik des Dramas aufgestellt habe.

Suprematie des praktisch sprechenden Menschen im Drama ist es dann, die diesem Zweige der Sprachkunst den immer neuen Zusammenklang mit der geschwisterlichen Kunst des Schauspielers verbürgt. Aus dieser Bindung an die vita activa aber folgt zugleich für die sprachkünstlerischen Mittel des Dramatikers noch ein zweites und überaus wichtiges Gesetz.

Der praktische Mensch nämlich, der den Kampf ums Dasein führt und sich ununterbrochen mit seinen Mitmenschen zu messen hat, ist uns nur nach einem dualistischen Schema vorstellbar. Ein Kampf ist uns immer nur zwischen zwei Gegnern ausdenkbar, sobald es sich um den Einsatz der ganzen Person, nicht wie bei sportlichen Übungen (Wettrennen u. dgl.) um den Einsatz einer isolierten körperlichen Fähigkeit handelt. Ein Krieg, in dem es mehr als zwei Parteien gibt, ist für uns das Chaos, fällt außerhalb unserer sozialen Organisation. Der deutsche Erzdramatiker Kleist hat, das Entsetzen jeder Gefühlsverwirrung auszukosten, das Grauenhafte eines solchen Krieges im Anfang seiner „Penthesilea“ geschildert[1]). Unser Recht kennt keinen Prozeß mit drei Parteien, zwingt vielmehr jeden Dritten, sich zunächst einer von zwei Parteien anzuschließen. Ja die Physiker ringen bekanntlich erfolglos mit dem Dreikräfteproblem, d. h. vermögen nicht in einer einzigen Formel die gleichzeitige Anziehung von mehr als zwei Kräften aufeinander auszudrücken. Es scheint das Grundschema des menschlichen Geistes zu sein, das uns zwingt, jedes Verhältnis in Position und Negation dualistisch auseinander zu legen. Und

---

[1]) Es ist viel zu wenig beachtet worden, daß dieser wahnsinnige Weltkrieg zum Schluß auch solche letzte Auflösung alles Kampfsinnes geschaffen hat: an der Ostfront bekämpften sich Ende 1918 tatsächlich Deutsche, Polen und Russen gleichzeitig und durcheinander und ohne Bündnis! Und ähnliche Zustände scheinen noch in Rußland zwischen Bolschewisten, Ukrainern, Polen und russischen Antibolschewisten zu herrschen.

vollends die lebendige Beziehung von Menschen aufeinander ist uns nur im Zweitakt spürbar[1]).

Deshalb muß der Dramatiker überall das dualistische Prinzip durchfühlen lassen, so mannigfach er es auch variieren und kombinieren kann: er kann den Einzelnen gegen eine Gruppe, die Gruppe gegen eine Gruppe, den einzelnen in schnellem Wechsel gegen eine Reihe verschiedener Fronten kämpfen lassen, er kann ein Duell vor einem neutralen Zuhörer ausfechten lassen und kann verschiedene Duelle durcheinanderschlingen — immer muß der Zweitakt zu hören bleiben. Sonst verlieren wir das Spannungsgefühl kämpfender Menschen, miteinander ringender Willenskräfte. Das größte Beispiel, wie in unendlicher Kompliziertheit der dualistische Grundcharakter doch klar gehalten werden kann, gibt vielleicht der erste Aktschluß des „Prinzen von Homburg". Auf der einen Seite ist der parolegebende Marschall gegen die aufnehmende Gruppe der Generäle gestellt — auf der anderen Seite die Hofgesellschaft in kleinen durcheinander geschlungenen Dialogen. Zwischen beiden, mit jeder von beiden Gruppen in einem besonderen Spannungsverhältnis steht der Prinz, und in ihm wird durch das Gegeneinanderwirken der beiden Gruppen die eigentliche Schlacht des Dramas geschlagen: eine Träumerei und ein Schlachtbefehl begegnen sich in der Seele eines Menschen.

Diesen Dualismus, dies Widereinander zweier entgegengesetzter Kräfte in jedem Augenblicke spüren zu lassen, das ist die zweite große Aufgabe der dramatischen Sprache, die nun ebenbürtig neben die erste: durch Nachbildung des Sprachschöpfungsprozesses Leben zu suggerieren,

---

[1]) Von hier aus kann man die äußeren Erscheinungsformen des Dramas genau beschreiben und in ihren verschiedenen Wirkungsarten gliedern. Ich habe dies unter dem völlig gemäßen Titel „Morphologie des Dramas" in meiner alten „Kritik der Bühne" ausführlicher als im folgenden getan.

gestellt werden muß[1]). Diese Aufgabe ist es, die den antithetischen Charakter in die Sprache der großen Dramatiker bringt; diese antithetische Forderung begründet die Verwandtschaft des dramatischen Stils mit dem Epigramm, das fast alle großen Dramatiker in ausgezeichneter Weise kultiviert haben. Freilich steht diese dualistische Spannung der Sprache stets im Dienst des geistig erfaßten Kampfproblems. Sie ist deshalb die mehr intellektuelle Funktion der dramatischen Sprachkunst, und wo sie die mehr sinnliche lebenspendende überwuchert — da entsteht eine künstlerische Schwäche. Man denke an Lessing und Hebbel. Daß aber der Mangel dieser antithetischen Kraft — bei höchster Fähigkeit, den sinnlichen Sprachschöpfungsprozeß nachzuahmen — auch ein künstlerisches Manko konstituieren kann, das bezeugen die Produktionen der „Stürmer und Dränger" alten und neuen Stils.

Das wundervolle Gleichgewicht dieser ununterbrochen fühlbaren Zweiteiligkeit alles dramatischen Geschehens mit der ebenso ununterbrochen fühlbaren Einheit des Glied aus Glied sich gebärenden Lebens, diese ebenso antithetische wie synthetische Dramatik, diese ganz gleichstarke Triebkraft der beiden sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas finden wir in höchster Vollkommenheit wieder bei Shakespeare.

---

[1]) Die Fähigkeit, diesen Dualismus zu hören und rein wiederzugeben, setzt nun freilich ganz bestimmte menschliche und geistige Eigenschaften des Dichters voraus und das tut n. b. auch bereits die Empfänglichkeit für den lebendigen Sprachbildungsprozeß; aber diese philosophischen Vorausgesetztheiten des Künstlers scheinen mir für eine kunstwissenschaftliche Untersuchung des Werkes nur ganz sekundär in Betracht zu kommen. Denn diese geistige Artung kann an sich auch in philosophischer oder politischer Form zum Ausdruck drängen und wird erst dadurch ein ästhetisches Phänomen, das sie mit einer besonderen Gabe für sprachliche Welterfahrung zum Wesen eines Dramatikers zusammenglüht. Dies ist gesagt wider die „neuklassische" Ästhetik, die direkt aus dem Ethos des Dichters die dramatische Form erklären will.

Nehmen wir als das vielleicht dichteste aller Shakespeareschen Dramen „Macbeth“ zum Beispiel:

Wenn Macduff und Macbeth aufeinander einschlagen, ist es ja freilich kein Kunststück den antithetischen Rhythmus herauszuspüren; auch wenn die Frau sich mit der begehrenden Kraft in Macbeth gegen die fürchtende in ihm zu einer Stimme verbindet, ist der scharfe Zweitakt des Dialogs noch einfach[1]). Aber nun sehe man sich die schauerliche Verflechtung ganz scharfer Gegensätze an in der Bankettszene, wo der eben geschilderte Dialog der Lady mit Macbeth unterirdisch weitergeht, während der wagende Macbeth mit den Gästen seine verbindliche, und abwechselnd der fürchtende Macbeth mit dem Geist seine entsetzte Zwiesprache hält! Und schließlich blicke man in den großen Monolog vor dem Mord hinein:

Ist dies ein Dolch, den ich vor Augen schaue,
Den Griff mir zugekehrt? Komm, laß dich packen. —
Ich hab dich nicht, und dennoch seh ich dich.
Bist du, schrecklicher Spuk, ergreifbar nur
Dem Auge, nicht der Hand? Bist du vielleicht
Ein Dolch der Seele, eine falsche Schöpfung,
Vortretend aus dem glutbedrängten Hirn!
Ich seh dich noch, so leibhaft von Gestalt,
Wie dieser, den ich zücke hier.
Du gehst mir vor den Weg, den ich will schreiten
Und solch ein Werkzeug sollt ich brauchen ja. —
Mein Aug ist närrisch, — oder wär es klüger
Als jeder andre Sinn? — Ich seh dich noch:
Auf Klinge dir und Kreuzheft perlt das Blut,
Was erst nicht war. — Nein! nichts davon ist da;
's ist nur das Blutgeschäft, das so den Augen
Sich meldet.

Ein Wille, der zur Tat drängt und deshalb Klarheit, Nüchternheit, Vernunft fordert, und die Phantasie eines weichen

---

[1]) Welcher formalen Variation und Steigerung das Gegeneinandersprechen (bis zum Aneinandervorbeisprechen) fähig ist, das habe ich bereits oben gezeigt in der Anmerkung zu dem Beispiel dialogisch sichtbar gemachter Sprachschöpfung aus „Herodes und Mariamne“.

Gewissens, das dieser Tat nicht gewachsen ist und deshalb Schreckgesichter hervorbringt, diese beiden Stimmen bekämpfen sich Schritt für Schritt, Satz für Satz — und es ist ja dieser Gegensatz, aus dem die ganze Tragödie „Macbeth" besteht. Gleichwohl wird hier der Gegensatz nie rein epigrammatisch ausgeprägt, wird nie auf seine begriffliche Formel gebracht. Dies wäre auch für die dramatische Gestalt immer sehr bedenklich, denn es bedeutete von ihr aus gesehen einen Bewußtseinsgrad, der sich schlecht mit dem von uns geforderten Glauben an ihren leidenschaftlich bewegten Zustand verträgt. Man stelle neben diesen Macbeth-Monolog etwa die grandiosen Worte von Hebbels Golo aus einer sehr verwandten Situation:

> Wer jetzt noch bleibt, der muß ein Schurke sein.
> Ich bin ein Schurk. Nun hab ich Schurkenrecht!
> Denn auch ein Schurk hat Recht.

Oder die herrliche Stelle aus Lessings „Nathan", die am äußerst entgegengesetzten Ende der ethischen Reihe der Hebbelschen metaphysisch (und daher rhythmisch!) merkwürdig verwandt ist:

> Ich stand und rief zu Gott: Ich will!
> Willst du nur, daß ich will!

Die zweifellos erschütternde Macht beider Stellen ist zum großen Teil rein geistiger, zu einem kleinen Teil dichterischer Natur, — dramatisch aber nur noch im letzten Anklang an das antithetische Bewegungsmotiv. Bei Shakespeare macht sich der gleich gewaltige Gegensatz zwischen wollendem Geist und getriebener Kreatur nicht durch begriffliche Spiegelung im Bewußtsein des Helden klar; sie werden in einem Vorgang gestaltet, in Bewegung gesetzt, spielbar gemacht — und zwar durch ein Phantom, das nicht im mindesten märchenhaft, allegorischer Art ist. (Derartige Mittel

reißen — zum Beispiel beim alten Ibsen — uns überhaupt aus der Sphäre der gefühlten Gestalt in die Bewußtseinswelt des Dichters hinüber.) Der Dolch des Macbeth stammt durchaus aus der psychologischen Wirklichkeit, führt uns keinen Schritt über das fühlbare Leben der Gestalt hinaus; aber er setzt nun den ganzen inneren Gegensatz des Mannes in äußere Bewegung um. Und so zeigt dieser ungeheuer bewegte Monolog zugleich wie der Takt des Gegensatzes das dramatische Leben beim wahren Künstler nicht erstarren läßt, sondern erst recht flüssig macht. Wo wäre das schrittweise Entstehen der Empfindungen und Gedanken beim Sprechen irgend sichtbarer geworden als hier, wo jeder Satz einem Gefühl ans Licht hilft, das, sobald seine Vorherrschaft droht, aus dem zwiespältigen Innern das entgegengesetzte Gefühl zu einem gegnerischen Satz herauftreiben muß. Jedes Wort des angstvoll visionären Macbeth wird zum Stichwort für den entschlossenen, verstandeskalten Macbeth — und umgekehrt.

Der Sprachschöpfungsprozeß des Individuums findet gerade im Auseinanderhervortreten der Gegensätze, die ein Mensch in sich birgt, und leichter noch natürlich im Aufgreifen der Rede des äußeren Gegners, des sichtbaren Zweiten, ein stärkstes Werkzeug. Hier münden für die dramatische Meisterschaft die beiden sprachlichen Hauptforderungen: die des sichtbar Entstehenden und die des in Gegensätzen geordneten Lebens ineinander. Kämpferisch ringend, aus Gegensätzen bewegt, das ist ja schließlich die eine Forderung, die von zwei Seiten her an die dramatische Sprachbildung gestellt wird. Es enthüllt sich, daß die zweite nur die Außenseite der ersten Bedingung ist!

5.

Aus dieser sichtbar produktiven und zugleich deutlich dualistischen Natur der dramatischen Sprache wäre nun alles

abzuleiten, was über den äußeren Aufbau des Dramas zu sagen ist: denn jenes Doppelgesetz des Zweitakts und der schöpferischen Bewegtheit, das die einzelne Wechselrede organisiert, muß auch der Szene, dem Akt, der ganzen dramatischen Komposition die Form geben. Aber damit kämen wir dann schon in die höhere Verzweigung der sprachkünstlerischen Wurzel des Dramas und außerhalb des uns hier vorgezeichneten Umkreises.

Es mögen deshalb wenige Andeutungen genügen: Die ganze Schwierigkeit einer guten Exposition besteht darin, daß bereits in zweitaktigem Rhythmus durch Rede und Gegenrede, nicht durch eine unbeteiligt einstimmige Rede die Vorgeschichte gegeben werden muß. Und es kommt genau auf dasselbe heraus, wenn man sagt, daß eine bloß epische Expositionserzählung (auch wenn sie als Erzählung noch so gut gebaut ist!) auf der Bühne langweilt, weil sie, um für den Schauspieler brauchbar zu sein, in einem Affekt stehen muß, der nicht allein die vorgefaßte, wohl gegliederte Rede, sondern die leidenschaftlich entstehende abzubilden gestattet. — Desgleichen ist Spannung keineswegs die Neugier auf einen stofflichen Ausgang, an dem uns der rechte Dramatiker sehr bald keinen Zweifel mehr läßt; sie ist auch nicht, wie man behauptet hat, das ununterbrochene ästhetische Vergnügen, zuzusehen, auf wie merkwürdigen Wegen der dramatische Ausgang erreicht wird. Spannung ist vielmehr ganz wörtlich das ununterbrochene Angespannt-, das mächtig Geweitetsein der Seele zwischen zwei Gegenkräften, deren Gleichgewicht bis zuletzt nicht nachlassen darf. Deshalb kann uns zu große Unebenbürtigkeit der Gegner, auch wenn der äußere Ausgang noch so unsicher ist, jede echte Spannung nehmen. Ein Stück, in dem es nur einen Helden einerseits und bare, böse Idiotie andererseits gibt, ist eine satirische oder lyrische Polemik, aber kein Drama. Wir werden bestenfalls empört, aber nie gespannt sein, mag der Held nun zu-

grunde gehen oder triumphieren. Auch hier kann man sagen, daß mit dem spannenden Gegensatz das sprachliche Leben des Dramas zu erlöschen droht; denn sobald das kämpfende Gleichgewicht der Parteien gestört ist, tritt an die Stelle des sich kämpferisch entwickelnden Lebens die lyrische Ekstase, die großartige Deklamation, die nicht mehr menschengestaltende, die undramatische Sprache. — Auch läuft alles, was wir echte Szenengliederung und Steigerung nennen, darauf hinaus, auch bei den Sprachgebilden höherer Ordnung wirksam zu wechseln zwischen stärksten Spannungen und Abspannungen, durch die jene erträglich und erst recht fühlbar werden. Hier ist das Geheimnis des retardierenden Moments, der Scheinlösung, des erneuten Anlaufs, der Zwischenhandlungen. Und es bleibt zu beachten, daß die kunstvollen Abspannungen die stimmunghaft ruhenden, bewegungslosen Szenen nur um der Gegensatzwirkungen willen da sind, genau so, wie in der Musik die Pause nur um der umgebenden Töne willen, oder in einer modernen Malerei ein Stück weiße Leinewand nur um der umgebenden Farben willen als wirksam eingesetzt werden kann. Und auch hier kann man darauf verweisen, daß sich diese Anforderungen der höheren dramatischen Bautechnik aufs genaueste decken mit den Anforderungen der vom schöpferischen Leben geschwellten Sprache, für die der dramatische Meister, wie wir vorher sahen, zuweilen wirksame Gegensätze durch gewichtlos konventionelle Plauderszenen oder auch durch einen kurzen, in theoretischer Begriffsruhe haltenden kontraststarken Gedankenaustausch schafft.

Schließlich hätte es noch einen besonderen Reiz, aus der sprachkünstlerischen Wurzel die Regel über Aktschluß und Stückschluß wachsen zu sehen, und zwar scheint mir durch jede Erfahrung bestätigt, daß für den Teilschluß eine Geste, eine Bewegung, ein pantomimischer Vorgang den Vorzug verdient, für den Stückschluß aber

auf jeden Fall das Wort[1]). Man sehe sich etwa an, mit einer wie heftigen Doppelbewegung (Zerreißen des Todesurteils und allgemeiner Aufbruch) noch die vorletzte Szene des Prinzen von Homburg schließt; aber am Stückschluß gehen eine Anzahl begeisterter Rufe über das fertig ruhende Bild, die abgeschlossene Situation hin. Dies dürfte mit der entwickelten Grundanschauung vom Wesen der dramatischen Form so zusammenhängen, daß wir, solange die Spannung anhalten soll, immer wieder zurückgeführt werden müssen zu dem Mutterboden des ganzen dramatischen Sprachkunstwerkes: dem stummen, ans Licht ringenden Leben. Jede Handlung, jede Bewegung enthält die Gewähr einer Gegenhandlung, und aus dem ewigen Gegensatz folgt die Sicherheit, daß Weiteres, Neues kommen muß: Taten und mit ihnen tathaltige Worte. Eine Handlung kann nie „abschließen", sie stammt aus dem ewigen Fluß alles Lebens; abschließen kann aber das Wort. Das

[1]) Der Theaterhistoriker wird erklären, diese Technik der Szenen- und der Stück-Schlüsse hänge nur an dem rein praktischen Bedürfnis des Theaters und ändere sich zum Beispiel mit dem Aufkommen des Vorhangs. Er irrt sich prinzipiell und speziell. Eine systematische Untersuchung muß stets auf das vom Wesen der Sache geforderte gehen, auch wo es sich etwa gegen Unvollkommenheiten des Apparates nur langsam durchsetzen konnte. Plastische Versuche der Steinzeit können keine ästhetische Erkenntnis begrenzen, nachdem ein eisernes Werkzeug dem gestaltenden Geist eine vollere Herrschaft über das Steinmaterial gegeben hat. Aber außerdem hat der technische Apparat die Ausprägung der dramatischen Form im oben geschilderten Sinne niemals bestimmt: Shakespeare läßt, weil er keinen Vorhang hat, die Leute allerdings nach jeder Szene abgehen und auch am letzten Schluß. Aber jeder innere Abschnitt mündet in einer Bewegung, die mit der Handlung innerlich zusammenhängt; sie gehen zu einem Zweck, aus einem Grunde ab, der Abgang hat dramatischen Inhalt. Nach der Schlußrede gehen sie grundlos aus einer längst abgeschlossenen Situation heraus, dieser Abgang ist bloß theatralisches Signal. — Oder man blicke in Kleists „Penthesilea", wo der Dichter in seinem Rausch das Theater mit all seinen Erfordernissen völlig überflogen hat und doch jeden Innenabschnitt in eine heftige Bewegung, das Ganze aber in eine schön ruhende Rede münden läßt.

Wort *abstrahiert* aus der Wirklichkeit ein für den Augenblick als endgültig gefühltes Resultat. Und damit ist erklärt, weshalb am letzten Schluß das Drama ins Wort münden, erstarren muß. Aber dadurch ist zugleich erklärt, daß diese, von Shakespeares Weisheit vorbildlich gesetzten ruhenden Schlußreden nach der heftigsten Aktion ihrem sprachlichen Wesen nach *nicht mehr dramatischer*, bewegender Art sind; sie sind lyrisch, geistiger, rhetorischer Art, denn sie *sollen* ja die Erstarrung, das Ende, die Ruhe bringen. *Zum Schluß muß die dramatische Form sich selbst aufheben*, sonst werden wir in einem krampfartigen, unbefriedigten Zustande entlassen. Der Schein des Ganzen, des in sich Geschlossenen, den jedes Kunstwerk braucht, kommt nur so zustande, daß die dramatische Sprache im allerletzten Augenblick ihr Wesen verleugnet. — Eine Art mikrokosmischer Spiegelung dieses allgemeinen Gesetzes findet sich im dramatischen Gesamtwerk Shakespeares: sein letztes Stück „Der Sturm" ist im Verhältnis zum Ganzen dieses Werkes etwas wie die lyrische, geistige Schlußrede, mit der der Autor aus der dramatischen Form heraustritt. — — — So viel mag genügen, um anzudeuten, wie aus dem hier aufgegrabenen Wurzelwerk die Verzweigungen in die Höhe des dramatischen Gebildes steigen.

Was wir innerhalb der dramatischen Wurzelschicht als unwandelbares Gesetz, als *Wesen* der Form fanden, das möchte ich noch einmal so zusammenfassen:

Das Drama ist als Sprachkunstwerk faßbar, sobald wir als das zündende Erlebnis des dramatischen Dichters gefühlsmäßige Ergriffenheit durch das Wesen des zu praktischem Zweck sprechenden Menschen erkennen. Dies Wesen aber wird künstlerisch suggestiv, wenn der Dichter den Sprachschöpfungsprozeß unter Durchhalten eines dualistischen Grundtakts darzustellen vermag.

A N H A N G

Auf die geringe Gefahr hin, daß jene heute so Zahlreichen, die ihre Gedankenschwäche für Seelenstärke auszugeben belieben, mich wegen solcher schulmeisterlichen Pedanterie schwer verhöhnen, füge ich hier eine Tafel an, die einen Hauptgedanken der voraufgehenden Abhandlung „anschaulich" machen soll. Keineswegs alles, was Gelehrte tun, geschieht um der bloßen gelehrtenhaften Gepflogenheiten willen; und so halte ich es für feststehend, daß überall dort, wo es sich um die Wechselwirkung von zwei Reihen zusammengehöriger Kräfte handelt, das einfache, nach dem Koordinatensystem angelegte Bild eine Klarheit bringt, die mit dem Wort auf keine Weise zu erreichen ist. Denn man sieht hier tatsächlich in einem Augenblick, was die Sprache nur im Nacheinander vermitteln kann. Ich halte solche Tabelle deshalb für ein durchaus legitimes Mittel geistiger Darstellung und glaube, daß sie mir mancher Leser danken wird.

Allerdings verpflichtet das Bild zu einer Vollständigkeit, die für die Hauptrichtung unserer Abhandlung nicht nötig war, und ich muß es deshalb noch mit ein paar kurzen Bemerkungen einführen:

Ausführlich habe ich gesprochen von dem Sprachmeister aus ästhetischer Leidenschaft, dem Dramatiker, dem ein echt dramatischer Dialog gelingt, wenn er vom lebenden Menschen die praktisch gerichtete Sprache ergreift, während er mit der Darstellung theoretisch Sprechender ins Debattierstück, mit der ästhetisch Sprechender in das bloße Milieustück abirrt.

Von dem aus theoretischer Leidenschaft gestaltenden Sprachmeister, dem Philosophen, habe ich schon gesagt, daß er zum philosophischen Dialog kommt, wenn er den lebendig sprechenden Menschen darstellt. Ich muß nun hinzufügen, daß sein philosophischer Dialog, wenn er wesentlich praktisch sprechende, vom Willen bewegte Menschen zum Gegenstand nimmt, dem Drama, und natürlich dem Debattierstück, am nächsten kommt; solche Scheindramen sind etwa Lucians „Timon“ und annähernd auch Platons „Apologie“. Wo der philosophische Dialog sich des ästhetisch sprechenden, des bloß plaudernden Menschen, des bloß (wie die Sprache sehr gut sagt!) „Fühlung“ Nehmenden bemächtigt, entsteht eine dem Drama fernere, dem Milieustück immerhin verwandtere Form. Größtes Beispiel bleibt hier Platons „Gastmahl“; anmutigstes Lucians „Hetärengespräche“. — Ergreift der Philosoph aber bereits theoretisch sprechende Menschen, so wird der ganze Dialog zu einem sofort durchschaubaren, ganz illusionslosen Vorwand, und die Personennamen leisten dann nicht viel mehr als sonst Kapitelüberschriften oder Paragraphenzeichen.

Von dem aus praktischer Leidenschaft gestaltenden Sprachmeister, dem Redner, habe ich schon gesagt, daß er dort, wo er für seine Form den Schein lebendig miteinander sprechender Menschen in Anspruch nimmt, den praktischen, den rhetorischen Dialog schafft. Ich füge jetzt hinzu, daß seine vielleicht wirksamste Form der „Katechismus“ ist (großartigstes Beispiel: Kleist: Katechismus der Deutschen „nach dem Spanischen“), deshalb, weil sich hier die heftigste Absicht am besten in der ruhigsten Form — in der Form wissenschaftlich, theoretisch mit einander debattierender Menschen (Lehrer und Schüler) verbirgt. Etwas schwächer ist schon die (in der Renaissancezeit so beliebte) scheintheoretische Disputation, bei der dann mit strikter Parteinahme der eine Teil ins Unrecht gesetzt, wohl gar verhöhnt

wird (l. Huttens „Räuber“ z. B. oder der „Dialog vom Interim“). — Wendet sich der praktisch leidenschaftliche Redner an den Schein *praktischer*, handelnd sprechender Menschen, so entsteht je nach seiner ästhetischen Begabung etwas, das in vielfältigen Abstufungen von der bloßen und blöden Einkleidung eines Leitartikels bis tief hinein ins eigentliche Drama führen kann. Dies ist die Mischform des Tendenzdramas. — Schließlich wird sich zuweilen solch agitatorischer Wille auch in scheinbarer Plauderei *ästhetisch* schwätzender Menschen, sich harmlos Unterhaltender verstecken. Eine Art des rhetorischen Dialogs ist dann möglich, die an Wirksamkeit hinter dem Katechismusstil nicht zurückzustehen braucht; die deutsche Reformationszeit, die hohe Zeit des politischen, rhetorischen Dialogs, hat viel Ansätze dieser Art (siehe etwa die Anfänge von Hans Sachs' „Chorherr und Schuster“ und vom „Karsthans“) — allerdings gleiten diese Gespräche meist bald ins Theoretische zurück, in die Form einer parteiisch betonten Disputation.

In der Sprache des gestaltenden Geistes herrscht unbedingt:	ist das Sprachgestaltungs-Prinzip danach:	In der Sprache des lebenden Menschen überwiegt: Erkenntnistrieb und charakterisiert danach die reale Sprache als Theoretisch	Begehrender Wille — Praktisch	Unterhaltungsbedürfnis — Ästhetisch
Erkenntnistrieb als Philosophie	Theoretisch	Geklärte Klärung: Bloße philosophische Dispositionsverkleidung	Geklärte Bewegung: Philosophisches Scheindrama, grenzt an das „Debattierstück“ — Der philosophische Dialog (z. B. „Apologie“ — „Timon“)	Geklärte Fühlungnahme: Philosophische Schein-Plauderei, grenzt an das „Milieustück“ — Der philosophische Dialog (z. B. „Gastmahl“ — „Hetärengespräche“)
Tatwille als Rhetorik	Praktisch	Bewegte Klärung: Der agitatorische „Katechismus“, parteiisch betonte „Disputation“ und verwandte Formen des rhetorischen Dialogs	Bewegte Bewegung: Abstufungen von bloßer Einkleidung einer Agitationsrede bis zum „Tendenz-Drama“	Bewegte Fühlungnahme: Plaudereien mit agitatorischer Spitze: Form des rhetorischen Dialogs
Gefühlsgestaltungstrieb als Poesie soweit ausschließlich auf den lebendigen Menschen und seine Sprache gerichtet: dramatische Poesie	Ästhetisch	Gefühlte Klärung: Entartung des dramatischen Dialogs ins „Debattierstück“ — grenzt an den philosophischen Dialog	Gefühlte Bewegung: **Der echte dramatische Dialog**	Gefühlte Fühlungnahme: Entartung des dramatischen Dialogs ins Milieustück („Plauderei“)

II.

KATEGORIEN DES DRAMAS?

Manch einer, der der Physiologie des Dramas, der Untersuchung seines inneren Organismus, noch ein lebendiges Interesse abgewinnt, wird doch die Frage nach einer Klassifizierung der lebendigen dramatischen Organismen für einen akademischen Sport halten; er wird es ablehnen, eine so rein theoretische Frage, wie die nach den Kategorien, das ist nach der unterscheidenden Einteilung der dramatischen Kunstwerke, zu diskutieren. Das seit Nietzsche erstarkte Gefühl, daß Wissenschaft um ihrer selbst willen nicht zu achten sei, daß sie im Goetheschen Sinne „fördern" müsse — nicht äußerlich nützen, aber innerlich stärken und klären zum mindesten! — dies tief berechtigte realistische Gefühl sträubt sich gegen den einst so beliebten Sport bloßer Systematik. Mit Gedeih und Verderb von Leben und Kunst hat ja wohl die Art, wie der spekulierende Kopf aus Kunstwerken Gruppen bildet, nichts zu tun?! Doch ein wenig — sofern die Kunst-begreifende, die kritische Leidenschaft des Menschen auch an solchen Versuchen offenbar wird. Und daß die kritische Leidenschaft für Kunst und Leben nichts leistet — solche Anschauung ist unbedingt abzulehnen. Ich glaube, daß alle Kunstkritik, wie alles echte, aus leidenschaftlicher Anteilnahme erwachsende Erkennen, in unmittelbarer Wechselwirkung mit aller Kunst, mit allem Schaffen steht. Jede begriffliche Klärung, Förderung, Anregung wird für die Praxis bedeutsam; nicht als ob sie ein Rezept bereiten könne, durch dessen richtige Befolgung lebendige Schöpfung entsteht — (alles bewußt nach Begriffsregeln Produzierte bleibt tot!) — aber die Aufregung des Erkennens wirkt

mächtig in die ganze Kulturatmosphäre hinein, in der atmend, von der genährt auch der werdende Künstler neuen Schöpfungswillen in sich erzeugt. Schon ist uns heute von Lessing gewiß, von Hebbel wahrscheinlich, von Schiller keineswegs ausgeschlossen und von Otto Ludwig selbstverständlich, daß sie mit ihrer Dramaturgie auf die Dauer die deutsche dramatische Produktion tiefer bewegt haben und bewegen als durch ihre Dramen. Deshalb meine ich, daß jede dramaturgische Betrachtung, die aus wirklichem Erleben kommt, auch auf das Leben zurückwirken muß, und daß auch eine Diskussion über die Kategorien des Dramas nicht unfruchtbar zu sein braucht. Es war deshalb als eine durchaus ernsthafte Anregung zu begrüßen, daß Karl von Felner in der Zeitschrift „Das deutsche Drama“ (I, 4) mit neuem Sinn das alte Thema von der Klassifizierung der dramatischen Werke aufgriff. Wenn ich gleichwohl zu seinem Gegenstand nur mit einem Fragezeichen im Titel Stellung nehme, so will das kein Protest gegen die Bedeutung der Diskussion an sich sein; es drückt nur meinen Zweifel an den seiner Betrachtung zugrunde liegenden Begriffen aus.

Felner glaubt Tragödie und Komödie in einer letzten Wesenseinheit zusammenfassen zu können und dieser Einheit als dem Auflösungsdrama eine wahrhaft andere Kategorie entgegenstellen zu können: das Entwicklungsdrama, wie er es zum ersten Male im „Prinzen von Homburg“ verwirklicht sieht. Mit dem ersten Teil seiner Behauptung der inneren Wesenseinheit von Tragödie und Komödie bin ich sehr einverstanden; aber ich lehne den zweiten ab. Ich glaube weder, daß der „Prinz von Homburg“ (als dramatische Form) einzigartig ist, noch daß diese Form in einem prinzipiellen Gegensatz zu aller anderen Dramatik steht, und ich gedenke beides später zu beweisen. Ich glaube vielmehr an die innerste Wesenseinheit aller dramatischen Kunst, die wohl von verschiedenen Stimmungen belichtet

und in verschiedenen Graden rein ausgeprägt sein kann, die aber keinerlei prinzipiell verschiedene Kategorien in sich birgt.

Hier tritt nun freilich sofort der letzte und wahrscheinlich nicht zu überbrückende Gegensatz zwischen Felners Weltanschauung und der meinen in Erscheinung: Felner glaubt an eine absolut fortschreitende Entwicklung alles menschlichen Wesens, in dem sich jede ursprüngliche Gegebenheit löst — ich glaube an eine letzte tiefste Stabilität aller menschlichen Gegebenheiten, an ein Absolutes, an dem gemessen sich stets nur Oberflächenerscheinungen wandeln. Deshalb ist für ihn die dramatische Form eine entwicklungsgeschichtliche, für mich aber (wie jede große, nicht oberflächliche Kunst) eine metaphysische Erscheinung. Um dies darzutun, brauche ich aber keineswegs mit abstrakten spekulativen Behauptungen zu beginnen; ich gehe vom allerrealsten, faßbarsten Formproblem aus:

Das unterscheidende Merkmal jeder Kunst ist ihr Material. Im Ringen mit ihm gewinnt der allgemeine Gestaltungswille seine besonderen Gesetze. Das Material des Dichters ist die Sprache. Das Material des Dramatikers ist die Sprache, nicht mit der persönlichen einstimmenden, rein gefühlsmäßig geordneten Zauberkraft des Lyrikers (und auch noch des Epikers) gebraucht, sondern die Sprache mit einander praktisch sprechender, wollender, kämpfender Menschen. Diese an sich nicht ästhetische Sprache führt nur dadurch zu künstlerischer Wirkung, daß aus ihr das Element des Wollens, Strebens, Kämpfens für das reine Gefühl herauspräpariert wird: daß also das Erlebnis, das der dramatische Dichter schenken will, im Grunde und ausschließlich die berauschende Erfahrung menschlicher Willenskraft ist. Die verschiedenen geschichtlichen Formen des Dramas sind mir nur Realisierungsgrade dieser Grundtendenz. Sobald neben das leidenschaftliche Er-

lebnis des Menschen noch ein Gefühl, ein Glaube, eine Ahnung außermenschlicher Gewalten tritt, müssen zur Gestaltung dieser Mächte außerdramatische Elemente herbei, Lyrisches wird auf symbolischen oder rhetorischen Brücken ins Drama eingeführt — bei Sophokles, bei Calderon, beim späten Ibsen. Entsprechend verändert sind die Wirkungen dort, wo weniger als der ganze Mensch, nämlich bloß seine gesellschaftliche und moralische Seite erlebt und gegeben wird: dies ist der Weg von der zweiten attischen Komödie über Frankreich ins Konversationsstück. In der Mitte steht die größtmögliche Annäherung an die dramatische Idee, die relativ reinste Erfüllung der dramatischen Form, bei Shakespeare und seinen deutschen Nachfolgern, Kleist vor allem. Da diese Form also von der leidenschaftlichen Erfassung des wollenden, das heißt des kämpfenden Menschen lebt, kann sie im Grunde nur bestehen, wo der Kampf, in welcher Form auch immer! als Vater aller Dinge empfunden wird. Und so müßte sich das Drama auflösen, wenn jemals eine Kultur, wie sie Felner erträumt, die kampflose Harmonie (statt des veredelten, vergeistigten Kampfes!) brächte. Diese Möglichkeit aber scheint mir eben nicht gegeben, vielmehr deutet das Drama mit seiner ganzen Existenz auf ein Urerlebnis, das übergeschichtlich ist — und hier eben wächst mir die rein formale Erkenntnis unmittelbar ins Metaphysische.

Wenn der wollende, begehrende, kämpfende Mensch für den Dichter eine so große Erschütterung ist, daß er allein aus der Fülle der Erlebensmöglichkeiten für seine Gestaltung eine besondere poetische Grundform möglich und nötig gemacht hat, so ist er das, nicht weil bestimmte geschichtliche Kämpfe mit ihrem wechselnden Inhalt dem Menschen so wichtig wären, sondern weil der menschliche Grundzustand, das geschichtslose Erlebnis eines jeden Individuums von der Wiege bis zur Bahre Kampf ist. Unsere primitivsten und

unsere höchsten Erlebnisse formulieren sich immer wieder als Spannung zwischen Ich und Du, zwischen Persönlichkeit und Gesellschaft, zwischen begrenzter Individualität und grenzenlos göttlichem All. Die Grenzen der Menschheit sind so ewig wie die Sehnsucht sie zu sprengen. Hier liegt die dramatische Grundtatsache, das, was Hebbel „die Schuld des Seins“ genannt hat. — Die „Schuld“, die mit moralischen Verfehlungen so wenig zu tun hat wie das Tragische mit dem Traurigen! Ich sehe nicht ein, daß irgendeine soziale oder ethische Entwicklung diesen Grundzustand jemals überwinden, diesen dramatischen Konflikt je aus der Welt schaffen könnte. Eine weise Erkenntnis von der vielleicht notwendigen Harmonie des endlichen Individuums und des unendlichen All ist schon sehr lange in der Welt. Sie hat an den großen Lebenstatsachen, in denen immer wieder das Individuum an seinen Schranken rüttelt: an dem erotischen Willen zur Vereinigung, an dem erobernden Willen zur Macht, an dem ekstatischen Willen zur Vergottung nie etwas ändern können! Und ich fürchte sehr, eine Welt, die diese theoretische Weisheit anders denn als Preis immer neuer schmerzhafter Konflikte erleben könnte, würde sehr bald zur Erstarrung, zur Kirchhofsruhe kommen. Liebe und Haß, Sehnsucht und Kampf sind, glaube ich, die einzigen Formen, in denen Leben uns Menschenkindern überhaupt zugängig ist.

Ich glaube also nicht an eine Überwindbarkeit des Grundthemas aller bisherigen Dramatik. Aber ich habe mich herrschendem Sprachgebrauch schon viel zu weit anbequemt, indem ich mit Hebbel diesen reindramatischen Grundzustand den „tragischen“ nannte. Er ist es tatsächlich nicht mehr als er auch der komische ist. Wahrhaftig nicht ohne Grund hat vor dreiundzwanzighundert Jahren der weiseste Grieche sein tiefsinnigstes Gespräch, und zwar das Gespräch über den Eros, mit der scheinbar so entlegenen Bemerkung

beschlossen, daß es „Sache ein und desselben Mannes sein müsse, Tragödien und Komödien zu schreiben". Tatsächlich ist nämlich das im tiefsten Sinne Erotische, das leidenschaftliche Welterleben nur eines: Erfahrung der großen sehnsuchtsvollen Spannung vom Ich zum All. Und dies ist der immer eine dramatische Konflikt. Ob ich ihn tragisch oder komisch empfinde — es ist eine bloße Frage der augenblicklichen Einstimmung, die weder an dem Formprinzip noch an dem metaphysischen Inhalt (es gibt auch hier weder Kern noch Schale!) etwas ändert. Es handelt sich nur darum, in welcher Richtung das gleiche Problem durchlaufen wird! Tatsächlich kommt das, was wir Komödie nennen, aus einem Humor, d. h. aus einer resignierten, sehr bescheidenen Stimmung! — das, was ich Tragödie nenne, aus einer sehr hochgemuten, zunächst sehr positiven Stimmung! In der Komödie setze ich nämlich Übermacht und Recht des Nicht-ich, des großen Weltganzen als selbstverständlich voraus und lasse lächelnd das Widerstreben des Ich zuschanden werden; in der Tragödie ist dem Dichter der Empörerstolz des Individuums das erste, selbstverständliche und die Anerkenntnis des Weltalls draußen erst etwas schmerzhaft zu Erkämpfendes. (NB. Alle Jünglinge schreiben Tragödien, keiner Komödien!) Der Unterschied zwischen dieser titanisch erhabenen und jener olympisch schönen Haltung ist gewiß groß, aber er ist ein Unterschied des Weges und nicht des Ausgangs noch des Ziels, es sind nur Variationen des gleichen Themas, der letzte Inhalt ist derselbe und deshalb auch die Form. Tragödie und Komödie bilden keine verschiedenen Kategorien! Es ist Sache ein und desselben Mannes, Tragödien und Komödien zu schreiben, es ist aber auch Sache ein und desselben Stoffes, komische und tragische Wirkung zu ergeben. Zwischen Tartuffe und Jago, zwischen dem seligen Küchenjungen Leon und dem unseligen Gregers Werle ist kein kategorischer, nur ein Beleuchtungsunterschied.

Die wahrhaft große Spannung zwischen Ich und Welt ist Kennzeichen jedes bedeutenden Dramas. Aus der Auflösung kleiner, äußerlicher Konflikte werden nur unsere albernen Schwänke und Possen. Aber Lessings in ihrer künstlerischen Größe längst nicht genug gewürdigte „Minna von Barnhelm" rührt mit tiefem Recht in ihrem stärksten Augenblick an Shakespeares „Othello", und unser größter deutscher Komödiendichter — ich meine Ludwig Anzengruber — wagt in seinem stärksten Werk — ich meine „Die Kreuzlschreiber" — den Konflikt, den die Haupthandlung heiter lösen soll, in einer Nebenhandlung unzweifelhaft tragisch, sogar tödlich, auslaufen zu lassen! Umgekehrt beweisen bekannte Shakespeareszenen, wie es nur einer winzigen Drehung bedarf, um den mörderischen Zweifel Hamlets mit der unverwüstlichen Laune des Totengräbers, die Höllenangst des Macbeth mit dem unerschütterlichen Säuferbehagen des Pförtners zu erleben. Die Grenze zwischen Komödie und Tragödie ist gerade bei dem größten Dichter — gewiß nicht verwischt — nur eine Tonart kann die herrschende sein! — aber stets schwebend. Zwischen Tragödie und Komödie sind keine kategorischen Unterschiede.

Aber ist nun Kleists „Prinz von Homburg" wirklich der Typus einer neuen, absolut anderen Kategorie, weil er das Individuum nicht zerstört, sondern reinigt, zur Harmonie emporführt und so den Konflikt, den tragisch aufgerührten, in Heiterkeit löst? — — — Aber tut denn im Grunde die Komödie je etwas anderes? Was geschieht denn mit Lessings Tellheim oder mit Anzengrubers Grillhofer? Sie werden von einer gütig weisen Hand über einen Punkt, wo ihr Ich sich sehr gefährlich vertrotzen will, hinübergeführt zur Eintracht mit dem großen Nichtich! Ob ein Individuum die Aufgabe seiner Kampfposition mit dem Dasein bezahlen muß, oder Lebenskraft genug behält, in erneutem Wesen weiter zu wirken, das kann für die Darstellung des Kampf-

spiels unmöglich einen kategorienbildenden Unterschied machen. — Denn das ist nur ein stofflicher Unterschied, und die Form, die nach Hebbels unsterblichem Wort der höchste Inhalt ist, empfängt ihren Befehl nur vom letzten metaphysischen Gehalt. — NB.! Ob der Held am Ende physisch lebt oder stirbt, das macht noch nicht einmal den Unterschied von Tragödie und Komödie aus. Es gibt Fälle genug, in denen das Weiterleben ein furchtbarerer Tragödienabschluß ist als der Tod. Und die Komödie mit tödlichem Ausgang ist mir durchaus nicht undenkbar. Vielleicht ist Walter Harlans „Nürnbergisch Ei“ solch ein merkwürdiges Ding. Der große Erfinder opfert sein Leben für sein Werk auf; aber da die heiter schmerzliche Klarheit von dem überlegenen Anspruch des Alls an das Ich von Anfang an da ist, so ist der Grundton des Ganzen überall mehr humoristisch als pathetisch.

Pathetisch und humoristisch, das allerdings sind die Farben, durch deren Auftrag auf den gleichen dramatischen Grund Tragödie und Komödie sich unterscheiden. Sie sind die ästhetischen Reaktionen jenes vorhin geschilderten Unterschieds der Blickrichtung bei Betrachtung des gleichen Ich und Welt-Verhältnisses. Und da läßt es sich allerdings nicht leugnen, daß der „Prinz von Homburg“, dessen schmerzvoll pathetischer Anlauf vom göttlich überlegenen Humor des Kurfürsten zu Ende geführt wird, eine merkwürdige Mittelstellung einnimmt. Wenn also keine neue dramatische Kategorie, so doch wenigstens eine neue Tonart im deutschen Drama? Aber keineswegs! Hat denn Felner ganz vergessen, daß wir ein Werk wie „Nathan den Weisen“ besitzen, das schon Schiller in Verlegenheit brachte, weil es doch „eigentlich eine Komödie“ sei? Und hat er vor allen Dingen vergessen, daß mit dem Lebenswerk Goethes der ganze grundlegende Geist unserer neuen Gesittung seine innerste Mitte hat in der „Iphigenie“?! Und daß hier

die tragischste Gefahr, daß ein Atridenfluch schrecklicher als alles, was den Prinzen von Homburg bedroht! ein Erinnyenkrampf des Bruders, eine Parzenversuchung der Schwester gestaltet, — und durch reine Menschlichkeit gelöst, in Harmonie übergeführt wird?! Hier haben wir also auf der höchsten Höhe deutscher Kultur mehr solcher Werke, für die ich schon vor langen Jahren den Namen „pathetische Komödien“ wagte. Wir haben in der Neuzeit solche beglückenden Auflösungen tiefernster Konflikte noch öfter, z. B. in den bedeutendsten Werken Bernard Shaws. Es gibt also wohl ein Mittleres zwischen Tragödie und Komödie, ein Erlebnis des dramatischen Grundkonflikts, in dem die pathetische Auflehnung des Individuums und die versöhnende Anerkenntnis des Weltgesetzes, die lächelnde Demut, der Humor ineinandergleiten; es gibt Dramen, in denen ein Dichter nicht diese oder jene Einstellung zum Grundkonflikt, sondern gerade den Übergang des einen Gefühls in das andere als Farbe seines Urerlebnisses hat. In solch einer Schwebe zwischen Tragödie und Komödie ist tatsächlich auch der „Prinz von Homburg“. Aber wenn schon zwischen den beiden Polen kein kategorischer Unterschied ist — wieviel weniger zwischen ihnen und einem Zwischengliede!

Das dramatische Grunderlebnis ist tatsächlich immer eines — es ist der Konflikt, der mit unserm Leben in all seinen Schmerzen und all seinen Schönheiten eines ist, es ist die urewige Spannung zwischen Ich und Welt. Der unerschöpfliche Genuß dieser erhabenen Grundtatsache unseres Menschseins hat so wenig mit „individuellem Größenwahn“ wie mit einem barbarischen Zerstörungsgenuß zu tun. (Was Felner nach manchem andern als psychologische Erklärung für den Genuß der Tragik heranzieht.) Keine wie auch immer beschaffene Kulturentwicklung wird unser Verhältnis zum Dramatischen ändern, solange wir Menschen sind. Die

Erschütterung, mit der die Lebendigsten jeder Generation den „König Ödipus" und den „König Lear" so gut wie „Minna von Barnhelm" und den „Zerbrochenen Krug", wie die „Iphigenie" und den „Prinzen von Homburg" immer neu erleben, zeigt etwas ganz anderes als ein gebildetes Interesse an „ehemaligen" Anschauungsformen und widerlegt aufs tiefste Felners Meinung, daß die dramatische Grundform (die eine, tragisch oder komisch belichtete!) überwunden und von einer anderen abgelöst werden könne. — — Die Menschheit braucht die süße Illusion des Fortschritts; sie lebt nur durch ihren Glauben an Entwicklung, ihr zeitlich fruchtbares Leben. Aber dort, wo sie mit dem Zeitlosen Zwiesprache hält, in der Kunst, da möge sie bedenken, daß gerade das Wesen dieser in immer erneutem Glauben, immer gleich schmerzlichen Entwicklungskämpfe beweist, daß ihre letzte wesentlichste Stellung im All von keiner Entwicklung berührt wird, daß es keinen „Fortschritt" von Alexander und Platon zu Napoleon und Nietzsche gibt — und daß die großen Abbilder menschlicher Grunderfahrung, die Kunstformen, deshalb nicht nach historischen Kategorien geschieden werden können. Sie sind in jenem Sinne, in dem uns dies Wort überhaupt erlaubt ist, ewig.

III.

DRAMATURGIE DES FERNSPRECHERS

Jede Beziehung zwischen einem Kunstwerk und den speziellen Errungenschaften moderner Technik scheint uns zunächst verdächtig. Wer mit allzu geschäftiger Eile den Aeroplan oder die Röntgenbestrahlung oder den Vakuumsauger in sein Buch oder auf die Bühne bringt, der erinnert uns zunächst an jene unliebsamen Marodeure der Tagessensation, die zwei Wochen nach der neuesten politischen oder gesellschaftlichen „Affäre" schon eine Dramatisierung des Vorfalls auf die Vorstadtbühne bringen. Hier, wo das rein praktisch aktuelle Interesse an die Stelle jeder generellen menschlichen Teilnahme tritt, endet überhaupt das Reich der Kunst, und die Einführung der technischen Sensation ist im Detail nichts anderes. Es ist eine Spekulation auf eine aktuelle Tagesleidenschaft — also ein ästhetisch unerlaubtes Surrogat für reine Gefühlswirkung. Bis aber technische Neuerungen sich dem Leben einer Gesellschaft so tief verbunden haben, in so dichter Wechselwirkung mit der Existenz ihrer Individuen stehen, daß sie Gefühlswerte um sich versammeln, das währt stets eine geraume Zeit. Und immer wird es im Anfang einer ganz ungewöhnlichen dichterischen Kraft bedürfen, um uns das wesentliche, das geformte Leben! hier statt des bloßen Neuen fühlen zu lassen.

Indessen, außer dieser rohen, nur langsam und schwer zu verfeinernden und immer rein stofflichen, inhaltlichen Bedeutung kann das Technische auch einen Einfluß auf die Kunstform gewinnen. Zunächst in dem mehr äußerlichen Sinne der Werkzeugveränderung: Die Fortschritte der chemischen Industrie, der Farbenproduktion sind ja für die

Entwicklung der Malerei nicht bedeutungslos, so wenig, wie die Entwicklung der mechanischen Geschicklichkeit im Instrumentenbau für die Musik. Indessen handelt es sich hier um nur quantitative Änderungen, Erleichterungen oder Erschwerungen der künstlerischen Arbeit, die das eigentliche psychische Mittel, durch das diese Künste wirken, das Augen- und Ohrenerlebnis nicht verändern. (Die Umbildung wenigstens, die auch die menschlichen Organe im Laufe der Jahrhunderte durch technische Fortschritte erfahren mögen, ist eine so allmähliche und unmerkliche, daß sie für die Kritik bewußter künstlerischer Arbeit nicht in Betracht kommt.)

Aber es gibt noch eine mehr innerliche Beeinflussung der künstlerischen Technik durch die allgemeine technische Entwicklung der Gesellschaft. Wenn sich nämlich jene Lebensfunktion, auf deren Nachahmung eine Kunst kraft ihres spezifischen Materials angewiesen ist, in der kulturellen Entwicklung entscheidend ändert. So ist z. B. die Plastik, deren beinahe ausschließliches Thema der menschliche Körper sein muß, durch die Entwicklung der modernen Kleidung vor ein schweres Problem gestellt worden. Der nackte Körper, der unter dem Himmel Griechenlands in ganz anderem Maße bekannt, als Ausdruck jeder Art von Erlebnis verständlich war, kann uns nach so viel Jahrhunderten nordischen Klimas und nordischer Kultur zweifellos nicht mehr der unbedingt und allgemein natürliche Ausdruck sein; es gibt Erfahrungen, die unser Körpergefühl anregen, die also plastisch darstellbar sind, und die doch zweifellos am bekleideten Menschen haften, die am nackten Körper gar nicht ausdrückbar sind. Nun hat aber die Entwicklung unserer Zivilisation die menschliche Kleidung vom einheitlichen, formgebenden Fluß mittelalterlicher Gewandung immer mehr auf jene knappe, die Körperteile deutlich absetzende und doch nicht rein spiegelnde Form gebracht, die eigentlich ein ästhetisch unfruchtbares Mittleres zwischen Nacktheit und großzügiger Verhüllung ist.

Diese seelenlos starre Hülle des modernen Menschen stilistisch hinüberzuführen in sinnlich große bedeutsame Form, das ist ein Problem, das z. B. auf zwei sehr verschiedenen Wegen Meunier und Rodin in Angriff genommen haben, das aber seiner endgültigen Lösung gewiß noch sehr fern ist.

Eine ähnlich tiefliegende Materialveränderung, eine Wandlung der ihre psychische Wirkung fundierenden Lebensfunktion hat im letzten Menschenalter aber die dramatische Dichtkunst erfahren — nicht entfernt eine so schwerwiegende, allumfassende wie die Plastik durch den oben geschilderten Prozeß, aber doch eine nicht ganz bedeutungslose und jedenfalls ästhetisch interessante.

Das Material des Dramatikers ist nämlich ausschließlich der sprechende Mensch und zwar (da wir von dem nur auf Umwegen, nur zwischen bedeutenden Dialogen möglichen Monolog hier absehen dürfen), der sich „besprechende" Mensch. Der Mensch in Wechselrede oder besser eine Zweiheit miteinander sprachlich handelnder, ringender, kämpfender Menschen. Um diese Lebensfunktion darzustellen, schien nun bisher unbedingt die sinnliche Anwesenheit beider Kontrahenten, das Auftreten, Sichtbarwerden beider Unterredner nötig. Seit ein paar Jahrzehnten aber gibt es einen Apparat, der den Dialog mit einem unsichtbaren, weit entfernten Partner ermöglicht, das Zwiegespräch, bei dem nur einer sichtbar ist. Das ist der Fernsprecher, das Telephon. Es scheint mir ganz unzweifelhaft, daß dieser Apparat eine vorher nicht gekannte Variation derjenigen psychischen Funktion herbeiführt, auf der das ganze dramatische Schaffen ruht, und daß es deshalb keine müßige Frage ist, ob und wie weit in Zukunft der Dramatiker sich dieser veränderten Form des Sprechens, des Fernsprechens wird bedienen können?

Daß diese neue Art des Dialogs mit dem unsichtbaren Partner nur sehr begrenzt anwendbar ist, daß ein Drama

aus lauter Telephongesprächen nur als eine Karikatur zu denken, nur als ein Scherz möglich wäre, das ist leicht genug zu zeigen. Zunächst ist zum mindesten heute der Mensch am Telephon nicht frei. Jeder irgendwie feinfühlige Mensch trägt heute noch Bedenken, innerlich wichtige Dinge, Herzensangelegenheiten telephonisch zu behandeln. Es kann sein, daß das mit der Neuheit des Apparates zusammenhängt, ja sogar mit seiner technischen Unvollkommenheit. Wenn erst überall die automatischen Ämter eingeführt sind, wenn wir nicht mehr das Gefühl haben, daß das Telephonfräulein uns belauschen kann, wird sich vielleicht schon manches ändern. Auch das naive Gefühl, das heute im Unbewußten sicher bei Unzähligen mitwirkt, dasselbe Gefühl, aus dem ganz naive Leute am Telephon noch furchtbar schreien: nämlich daß wir über eine so weite Entfernung wegsprechen, und daß uns doch deshalb eigentlich die Dazwischenwohnenden hören müßten! auch dies Gefühl wird bei fortschreitender technischer Bildung, bei tieferem Einwurzeln der telephonischen Institution sich wahrscheinlich stark abschwächen. Aber ich glaube trotzdem nicht, daß die innere Unfreiheit im Telephongespräch je ganz verloren gehen wird. Der tote Apparat wird immer etwas Erkältendes, das Gefühl der Entfernung etwas Lähmendes behalten — die wichtigsten, entscheidendsten Dinge werden sich die Menschen nie anders als von Angesicht zu Angesicht unter der irrational lösenden Wechselwirkung der lebendigen Körper sagen wollen. Ich glaube, daß eine Liebesszene, aber auch eine Kampfszene am Telephon immer nur als Karikatur möglich sein wird. Und zwar kann die Satire einer solchen Szene sowohl den fühllosen Rationalisten treffen, dessen kalte Vernünftigkeit sich über alle sinnlichen Bedürfnisse des Menschen hinwegsetzt, als auch gerade den Tollleidenschaftlichen, der seine Ungeduld keinen Moment bemeistern kann und seinen Überschwang deshalb sogar in den kalten

Fernsprecher liebend oder hassend entladen muß — jede naturgemäße, organische Abwicklung überspringend.

Damit ist schon eine ungeheuere Einschränkung für die Verwendbarkeit des Telephons auf der Bühne gegeben. Aber da die Technik einer Kunst nie etwas anderes ist als eine Relation zwischen ihrem seelischen Thema und ihrem mehr mechanischen Material, so folgt aus dem eben Gesagten schon, daß auch theatertechnisch eine ausschließliche oder nur entscheidende Verwendung des Telephons im Drama unmöglich ist. Denn wie der handelnde Mensch sich nur einem lebendigen Partner gegenüber ganz entfalten kann, so kann auch der zuschauende Mensch im Parkett nur mit einem lebendig sichtbaren Wesen auf die Dauer mitgehen. Die Anstrengung, sich den unsichtbaren Partner zu konstruieren, würde auf die Dauer jedem Publikum unerträglich werden, und niemals wird der unsichtbare Telephonbescheid die Wirkung eines aus sichtbarem Mund gesprochenen Wortes haben können. Rein verstandesmäßig ist es in der Technik des Telephongespräches ja nicht schwer, dem Publikum die Äußerungen des Unsichtbaren auch klar zu machen; es steckt sogar ein gewisser Spannungsreiz, der Reiz des Rätselratens, darin, aus dem bloß halben Dialog, den wir hören, die andere Hälfte zu erschließen. Aber das entschädigt uns doch nur kurze Zeit für die mannigfache Beschäftigung aller Sinne, die die auftretende, vom Schauspieler dargestellte Person uns gewährt. Diese Körperlichkeit allein ist stark genug, uns eine volle Illusion zu schenken. Ich kenne die Bühnenarbeit eines lebenden, berühmten Autors, den ich hier nicht nennen darf, weil das betreffende Werk der breiteren Öffentlichkeit noch nicht vorgelegen hat. Dies Stück benutzt im letzten Akt in entscheidender Weise das Telephon. Eine sehr ernste Situation: Ein junges Mädchen soll, um ihren Vater vor dem Ruin zu retten, dessen Hauptgläubiger heiraten. Sie weigert sich, da sie soeben einem

jungen Gelehrten, den sie liebt, ihre Hand versprochen hat, und sie beschließt, dem Edelsinn des Gläubigers vertrauend, ihm das sofort mitzuteilen. Telephonisch. Sie klingelt an, und der Mann enttäuscht sie schwer, indem er statt Versöhnung und Nachgiebigkeit wilde Rachedrohungen zurücktelephoniert. Die gefaßte junge Dame hängt darauf mit den Worten: wie gut, daß ich einen solchen Menschen nicht geheiratet habe! das Telephon wieder an. Das ist ein Beispiel für all das, was man dem Telephon auf der Bühne **nicht** zumuten darf. Es ist inhaltlich unwahrscheinlich, daß ein feinfühliges junges Mädchen und ein zum mindestens geschäftlich hochstehender Geldmann so heikle Dinge telephonisch verhandeln werden, und es ist deshalb technisch sicher, daß diese Szene unbeabsichtigt komisch wirken wird, weil wir einen Widerspruch zwischen den vorgegebenen Empfindungen und dieser Art, sie mechanisch zu übertragen, finden werden. Vor allem: diese so wichtig gemeinte aber bloß gesprochene, nicht geschaute Szene bleibt gewichtlos! Psychologische **Haupt**szenen am Telephon werden wohl immer unmöglich sein.

Es war eine technische Naivität des Autors, der so glaubte sich zugunsten starken Schußtempos einen nicht leicht zu motivierenden „Auftritt" oder gar einen Szenenwechsel ersparen zu können. Und damit kommen wir zu dem, was das Telephon nun dem Dramatiker wirklich leisten kann. Zunächst in technischer Beziehung: Einen **Ersatz des Dialogs durch abkürzende, mechanische Funktionen** hat es ja schon immer auf dem Theater gegeben. Der berühmte **Bote**, der etwas meldet oder einen Brief bringt, erspart jedesmal eine Szene, oder nach Lage der Dinge auch einen ganzen Akt. Denn die Gestalt, die er vertritt, deren Äusserung er — der gleichgültige, unbekannte, mechanisch, apparathaft! brauchbare — bringt, ist durch das Gefüge der Dichtung an irgendeinen anderen Ort gebunden,

könnte nicht ohne oft sehr heikle Motivierung auf die Szene gebracht werden. Aber es ist ja auch bekannt, daß die Schmierenvorstellungen, die aus purer Not an Zeit, Darstellern oder Dekorationen lebendige Figuren durch Briefe ersetzen, eben deshalb einen lächerlichen Eindruck machen. Die bekannte Reinhardtsche Karlos-Parodie, die der Infant von Spanien, einen Brief in der Hand, mit den Worten eröffnet: „Schreibt mir da ein gewisser Domingo: ‚die schönen Tage von Aranjuez sind nun vorüber' —" gibt sofort mit diesem Ersatz des lebendigen Wortes durch Briefe einen unauslöschlichen Eindruck von verkommener Kunstlosigkeit und unfreiwilliger Komik. In der Technik des Theaters bedeutet nun zwar das Telephon genau so gut einen Fortschritt gegen den Brief wie im praktischen Leben. Es erspart eine Szene wirklich sichtbaren Auftretens einer neuen Person und es ist dabei leichter, schneller zu benutzen und sinnlich viel klarer zu handhaben als das Briefschreiben. Viel ungezwungener als durch das meist sehr schlecht motivierte Vorlesen des empfangenen Briefes ist durch das Wiederholen von Worten seitens des sichtbaren Teilnehmers die Äußerung des Unsichtbaren deutlich zu machen; und unendlich viel zwangloser als durch das berüchtigte Briefschreiben mit lautem „Vorsichhinsprechen" erhalten wir Kenntnis von der Mitteilung, die die anwesende Person ihrerseits der entfernten telephonisch zukommen läßt. Obendrein fällt Anrufen und Antworterhalten zusammen — wir haben also eine Szene, wo man mit dem Brief zwei meist weit getrennte braucht. Trotzdem kann das Telephon *den Brief auf der Bühne so wenig wie im Leben einfach ersetzen*, und zwar aus demselben Grunde: weil der Brief etwas Bleibendes, im Gegensatz zum flüchtenden Wort ein Dokument ist, d. h. ins Dramatisch-theatralische übersetzt, weil er ein Wort, eine Äußerung ist, die sinnliche, sichtbare *Gestalt* gewonnen hat, weil er ein Symbol, ein wirksames

Requisit in der weiteren Handlung werden kann. Ein Telephongespräch wird also nie eine so bedeutende Stelle im Drama einnehmen können, wie es ein Brief vermag. Wenn am Schluß des Wallenstein Oktavio nicht durch einen Brief, sondern durch eine telephonische Mitteilung, oder um das komisch Anachronistische einmal wegzulassen, durch bloße Botenmeldung seine Ernennung zum Fürsten erführe, es hätte nicht die halbe Wirkung wie das schriftliche Dokument, das er in Händen hält. Die größere Leichtigkeit, die das Ferngespräch gerade vor dem Brief auszeichnet, nimmt ihm auch theatralisch die Schwere, die Würde. Es werden, wie wir nun auf einem neuen Weg erkennen, im allgemeinen nur ganz leichte Dinge durch das Telephon auf der Bühne zu verhandeln sein. Und wenn wir es schon bei Briefen erkannten, daß ihre Häufung mit Komik droht, so gilt das für den allzu reichlichen Ersatz von ausgeführten Szenen durch Telephongespräche noch viel mehr.

Aber diese Komik kann Absicht sein. Es kann sich etwa in einem modernen Lustspiel darum handeln, das Saloppe, Leichtfertige, Geschäftsmäßige von Gesellschaftsbeziehungen zu betonen, und gerade dann kann eine Häufung von Telephongesprächen die gewünschte Wirkung bringen. Ein ausgezeichnetes Beispiel bietet die kleine Szene „Gestörte Verbindung" von Peter Nansen: ein Monodram — Fräulein Lillion Franke erledigt ihre Herzensangelegenheiten telephonisch, indem sie sich erst mit ihrer „besten Freundin" gründlich „ausspricht", und darauf die durch beiderseitige Launen etwas erschütterten Beziehungen zu ihrem Holger bis zur Verlobungsreife klärt — alles durch die Technik des Fernsprechers von einer drollig gewichtlosen Lebendigkeit. Hier ist jene Satire, von der ich vorher sprach — Satire der allzu kühlen rationalen Wesen telephonisch gegeben.

Es kann aber auch darauf ankommen, in durchaus positiver Weise eine sehr geschäftige, schnelle, nach vielen Seiten

ausgreifende Arbeitskraft darzustellen: einen großen Bankier etwa oder einen Diplomaten, der zahlreiche, ganz verschiedene Befehle und Mitteilungen ausgibt, Meldungen annimmt, Anfragen erledigt. Hier, wo die Kontrahenten ganz gleichgültig sind, wo es sich nur darum handelt, die Tatkraft des einen sichtbaren Unterredners zu gestalten, wird das Telephon ausgezeichnete Dienste tun. In einer Szene, wie sie Grabbe im dritten Akt seines Napoleon gibt, wo er den eben wieder in die Tuillerien eingezogenen Herrscher bei fieberhafter Arbeit zeigt, zwischen Ministern und Generälen, Sekretären und Ordonnanzen und Depeschen — in solch einer Szene müßte heute unbedingt das Telephon eine glänzende Rolle spielen, und wir haben auf dem modernen Theater ja auch schon mancherlei Versuche, es in diesem Sinne zu verwenden. Daß diese Versuche bisher meist in unbedeutenden Werken stehen, beweist nichts gegen die bedeutende Verwendbarkeit des Motives. Ein wenig freilich spekulierten wohl all diese Szenen auch mit der eingangs erwähnten illegitimen Wirkung: der Merkwürdigkeit und dem Glanz von Vornehmheit, der dem neuen Apparat anhaftete; nun, dieser Glanz ist heute schon fast ganz abgeblättert — ein Telephon ist uns kaum noch merkwürdiger und eleganter als eine Briefmarke. In solchen unkünstlerischen Effekten muß man sehr schnell gehen — von der Droschke zum Auto, zum Flugzeug — das übermorgen auch „natürlich" sein wird! Bleiben aber wird als immanente Eigenschaft des Telephons die Kraft, nicht moderne Eleganz, aber schnelle Beziehungsmöglichkeit, sichtbare Kraftentfaltung, besondere Geschäftigkeit zu zeigen.

Wir sind damit von dem technischen Wert des Fernsprechers auf der Bühne schon zu seinem Charakterisierungswert gelangt, denn es ist ein Gefühl quantitativ gesteigerten Lebens, heftiger Unruhe, nervöser Schnelligkeit, viel umfassender Geschäftigkeit, das uns in solchen Szenen über-

mittelt wird. An der Benutzung des Telephons an sich haften nun aber, von der Individualität des Telephonierenden ganz abgesehen, gewisse Stimmungswerte, die der Dramatiker nutzbar machen kann. Am auffälligsten ist ja die Komik des Telephonierens. Zunächst wirkt auf uns alle das lebhafte Mienenspiel komisch, das fast jeder Sprechende am Telephon entfaltet, denn keine Phantasie reicht aus, um sich den entfernten Unterredner vollkommen hinzuzudenken, und wir werden nie das sinnliche Gefühl ganz los, daß hier einer in lächerlicher Weise seine Gesten gegen die leere Wand vergeudet. Und das ist ja auch wahr! Unser Leib kann Gebärde und Sprache, seine beiden organischen Ausdrucksmittel, eben nicht so schnell auseinanderreißen. Und das Groteske dieser rein akustischen Erfindung ist ja, daß sie die optische Hälfte unseres natürlichen Ausdrucks sinnlos macht. Wenn einmal der Fernseher wirklich mit dem Fernsprecher kombiniert werden sollte, wird diese Komik zum mindesten abgeschwächt sein, und überhaupt sich das dramaturgische Problem in mancher Richtung verschieben. Vorläufig hat aber die Tatsache, daß ich mit jemandem sprechen kann, der mich nicht sieht, noch einen anderen dramaturgischen Wert. Ich kann nämlich jemanden in der liebenswürdigsten Weise anlügen und durch die Gebärden ganz unwillkürlich alle Wut verraten, die ich in Wirklichkeit auf ihn habe. Ebenso wie ich ihm telephonisch grob kommen kann und mit lächelnder Miene meine gute Meinung zeigen. Ich kann sogar mitten im Gespräch vom Apparat weg mit einem Dritten, Anwesenden, Bemerkungen austauschen, die mein Telephongespräch dementieren. All dies sind zuverlässig lustige Wirkungen, auch geben sie einen vortrefflichen Ersatz für das berüchtigte Beiseitesprechen des alten Stils und sind somit noch unter den technischen Vorteilen des Telephons auf der Bühne zu verbuchen.

Aber die komischen Möglichkeiten des Telephons stecken

nicht nur in der Gebärde, sondern auch im Wort. Wir sind gewohnt, alle Worte nur im Zusammenhang, als Teile einer Bedeutung zu nehmen. Die Unvollkommenheit dieses technischen Apparates zwingt uns, Worte in einem Grade zu wiederholen, der in gar keinem Verhältnis zu ihrer geistigen Bedeutung steht. Von einem ganz gleichgültigen und sonst gänzlich vergessenen Lustspiel blieb mir dieser Moment im Gedächtnis: ein Rechtsanwalt sagt durchs Telephon zu seinem Klienten: „Machen Sie keine Zicken!" Diese leicht hingeworfene, ordinäre Redensart würde an sich in jedem Dialog spurlos vorübergehen. Nun aber versteht der Unglücksmensch am fernen Apparat seinen Anwalt nicht und auf das hingeworfene Wort einmal festgelegt, muß ihm der Advokat vorbuchstabieren: „Z — i — ck — e — n —". Das wirkt ganz grotesk und hat unvermeidlich große Heiterkeit im Gefolge. Eine Verstärkung dieser Komik der sinnlos hervorgehobenen Worte findet sich dann noch durch den Gebrauch, schwer verständliche Vokabeln mit den Anfangsbuchstaben bekannter Worte durchs Telephon zu buchstabieren. Das ist schon ein geradezu traditioneller Possentrick geworden, der sich aber psychologisch vertiefen läßt, weil die Worte, zu denen jemand in der Eile greift, nach einem psychologischen Grundgesetz der Assoziation für seine ganze Person charakteristisch sein werden. So buchstabiert im Anfang eines Heijermannschen Stückes der brummige alte Buchhalter einer großen Eisenfirma, ein grober, auch antisemitisch angelegter Zahlenmensch, die Firma „Weiman" durchs Telephon: „Walter, Eisen, Moses, Affe, Null." Diese komisch sinnlos hintereinander stehenden Substantiva geben zugleich eine ganze Speisekarte seiner hauptsächlichsten Charakterzüge.

Es kommt eine dritte Art von Komik am Telephon hinzu, die freilich in dieser Notwendigkeit des Buchstabierens schon mitgespielt hat: das ist der Kampf mit dem Ob-

jekt. Die Komik, die jeder Mensch für uns hat, der mit toten Gegenständen ringen muß, der Leidenschaft auf Dinge verschwendet, die nicht reagieren. Da können zunächst jene Listen am Telephon, deren Gelingen uns vorher erheiterte, auch fehlschlagen und dadurch den Fernsprechenden in eine erst recht erheiternde Wut stürzen. Als ein Moment von besonders greller Komik ist mir immer im Gedächtnis geblieben eine Stelle im letzten Akt von Heijermanns „Hoffnung auf Segen". Das Schiff ist untergegangen und mit dem großen Elend der Schiffersleute soll das kleine Vielerlei von geschäftlichem Ärger kontrastiert werden, das den reichen Reeder erfüllt. Dabei spielt auch das Telephon eine Rolle. Albert Bassermann spielte diesen Reeder mit köstlicher Lebendigkeit. Er hat eben durch das Telephon mit zuckersüßer Liebenswürdigkeit eine gesellschaftliche Einladung von irgendeiner gnädigen Frau anzunehmen oder abzulehnen. Gleichzeitig aber zankt er sich mit seiner eigenen Gattin in irgendwelcher hauswirtschaftlichen Angelegenheit aufs erbittertste. Nun wirft er immer ein vollendet höfliches Wort in das Telephon und ein formlos grobes zur Seite; schließlich aber rutscht er aus und brüllt ins Telephon zu der gnädigen Frau ein donnerndes „Halt's Maul!" Entsetzen, Wut, Entschuldigung und viele Verbeugungen ins Telephon hinein. Die starke Komik dieser Szene war gewiß zum allergrößten Teil schauspielerisches Verdienst. Aber es war die Technik des Telephons, die hier dem Schauspieler eine Möglichkeit zum Hin- und Herspringen zwischen entgegengesetzten Mienen und Tönen bot, wie sie ihm im Spiel zwischen lebendigen Partnern der Dramatiker doch nur ganz selten verschaffen kann. Man entsinnt sich an Szenen aus alten Intriguenstücken, die mit viel Mühe und wenig Wahrscheinlichkeit ihre Situation so bauen, daß die beiden Partner des zweizüngigen Dritten einander nicht wahrnehmen können. Hier schafft das Telephon einfach die

ideale Szenerie! — Allbekannt ist ja dann die Art der Komik, die entsteht, wenn unser Zorn nicht nur anknüpft an die Unsicherheit der technischen Einrichtung, sondern sich unmittelbar gegen den Apparat oder das unsichtbar bedienende Telephonfräulein richtet. Dergleichen Dinge versagen auf der Bühne nie und uns selbst ist der Tobende am Telephon immer ein komisches Schauspiel in seinem Kampf mit schwerhörigen Telephonistinnen, mit dem „Besetzt“ und den falschen Verbindungen. Wir lachen über ihn im Leben und auf der Bühne, obwohl uns selbst in ähnlicher Situation gar nicht lächerlich zumute ist und wir jenen unerreichbaren, unfaßbaren Hindernissen gegenüber eine Wut empfinden, die gerade durch ihre völlige Ohnmacht gefährliche Dimensionen annehmen kann. Ich halte es zum mindesten für keine schwere Übertreibung, wenn man sagt, daß einer am Telephon „wahnsinnig werden“ könne.

Und damit sind wir an der Grenze, wo neben der komischen Wirkung der Fernsprecheinrichtung ihre grausige anfängt, ja, wo sich die Möglichkeit zeigt, das Telephon als tragisches Symbol wirken zu lassen. Irgendein Franzose hat einen abscheulichen Nervenrüttler geschrieben, der, glaube ich, „Am Telephon“ heißt und der darstellt, daß ein Mann durchs Telephon hört, wie seine Frau ermordet wird. Das ist in seiner kraß herausgerissenen Zufälligkeit, in seiner sinnlichen Roheit natürlich eine Gemeinheit; aber es zeigt doch an, was am Fernsprecher und Fernhörer das Unheimliche, das besonders Grauenhafte sein kann: Wir überwinden den Raum mit dieser technischen Errungenschaft, aber wir überwinden ihn doch nur für einen unserer Sinne, für unsere Wahrnehmungsgabe durchs Ohr. Im übrigen bleiben wir in unserer ganzen Person gefesselt an den Ort, wo wir sind, selbst die Wirkung unserer Stimme ist von der Willkür des Entfernten dort abhängig, der jeden Augenblick den Apparat verlassen und abhängen kann. Unser

Interesse kann so für eine ferne Situation gespannt werden, in die einzugreifen wir keinerlei Macht haben. Die Technik erweitert hier, wie überall, unsere Macht nur, um uns doppelt unsere Ohnmacht fühlen zu lassen. Und das kommt noch stärker im Passiven, im Angerufenwerden durch das Telephon zum Ausdruck. Sind wir nicht doppelt abhängig, unfrei, ausgeliefert, wenn zu den Stimmen der Menschen, die uns umgeben, die auf uns wirken, die bitten, verlangen, befehlen, nun auch noch das Wort jedes Entfernten mit Schicksalskraft auf uns eindringen kann — aus jenem kleinen Kasten dort an der Wand — wenn die Klingel anschlägt. Im Fernsprecher sitzt das unbekannte Schicksal, das uns von fernher ergreift. Es ist ein Stück im Maeterlinckschen Stil zu denken, wo (wohl vorbereitet natürlich!) das Anschlagen einer Telephonglocke bei völlig menschenleerer Bühne einen so unheimlichen, grauenvollen, vernichtenden Eindruck hervorbringen kann, wie nur der Schrei des ermordeten Agamemnon in der „Orestie" oder das Pochen am Tor nach der Mordnacht in „Macbeth".

Diese Verwendung hat denn auch der Fernsprecher naturgemäß gefunden bei demjenigen modernen Dichter, der am stärksten das Dämonische der toten Dinge zu fühlen und zu gestalten weiß. August Strindberg zeigt namentlich in seinen Altersdramen immer wieder die unheimliche Macht, mit der alle Dinge, die der Mensch geschaffen, in die er Seelenkräfte versenkt hat, nun bestimmend auf ihn zurückwirken. Ihm werden ein Holzstoß, eine Häkelarbeit, ein Wassereimer, ein Brief wirklich Symbole der den Menschen verfolgenden und knechtenden Mächte (Symbole: d. h. er deckt nur mit starken Betonungen das von ihm als wirkt lich empfundene Wesen der Dinge auf. — Der späte Ibsen gibt Allegorien: Dinge, an deren dämonische Natur er keineswegs glaubt; ein Turm, ein Schlitten, eine Pistole werden ihm vernunftgemäße Zeichen für abstrahierte, sittliche Mächte).

Solch ein Symbol — ein Ding, aus dem die dämonischen, den Menschen bindenden Mächte hervorbrechen, ist für Strindberg auch der Fernsprecher. Zu einer ganz besonders unheimlichen Wirkung hat er in einer besonderen Situation die Eigenschaften von Fernsprecher und Brief zusammenfassen können: In einem sichtbar ankommenden Telegramm. Das Telegramm, das uns geschlossen ins Haus gebracht wird, unterscheidet sich ja bühnentechnisch in gar nichts von einem Briefe; aber in dem freilich selten verwendbaren Falle, daß ein telegraphischer Apparat, ein Ferndrucker auf der Szene ist, dem unter Klopftönen langsam die meldende Papierschlange sich entwindet, in diesem Fall haben wir eine dramaturgisch ungemein fruchtbare Vereinigung wichtiger Eigenschaften von Brief und Telephon: das unmittelbare, sinnlich deutliche Eintreffen einer doch in bleibenden Zeichen gegebenen Nachricht von weit her. In dieser Art ist der Telegraph zu unerhört wirksamer Anwendung gebracht in Strindbergs „Totentanz". Der unheimliche Kapitän, der auf seinem Leuchtturm den entsetzlichen Ehekrieg führt. hängt mit der Welt bloß durch einen Telegraphen zusammen. Durch ihn müssen alle entscheidenden Nachrichten kommen, Am Schluß scheint die Entscheidung an einem Telegramm aus der Stadt zu hängen. Da klopft es, ein langer Papierstreifen kriecht langsam heraus, bäumt sich, krümmt sich zusammen, rollt sich wie ein giftiger Wurm — und es klopft und klopft. Ich glaube nicht, daß irgendein Moment auf dem Theater unheimlicher, schauervoller sein kann, als dieser. Der Fernsprecher als Dämon.

Auch das echte Telephon kommt dann bei Strindberg vor: im „Wetterleuchten": Wir sehen in die stille Stube des alternden Herrn hinein, dessen Frieden noch einmal vom Gewitter des Lebens bedroht scheint. Da klingelt das Telephon — das Schicksal meldet sich — aber er wagt sich nicht hinein, um es zu vernehmen. Erst auf einen zweiten

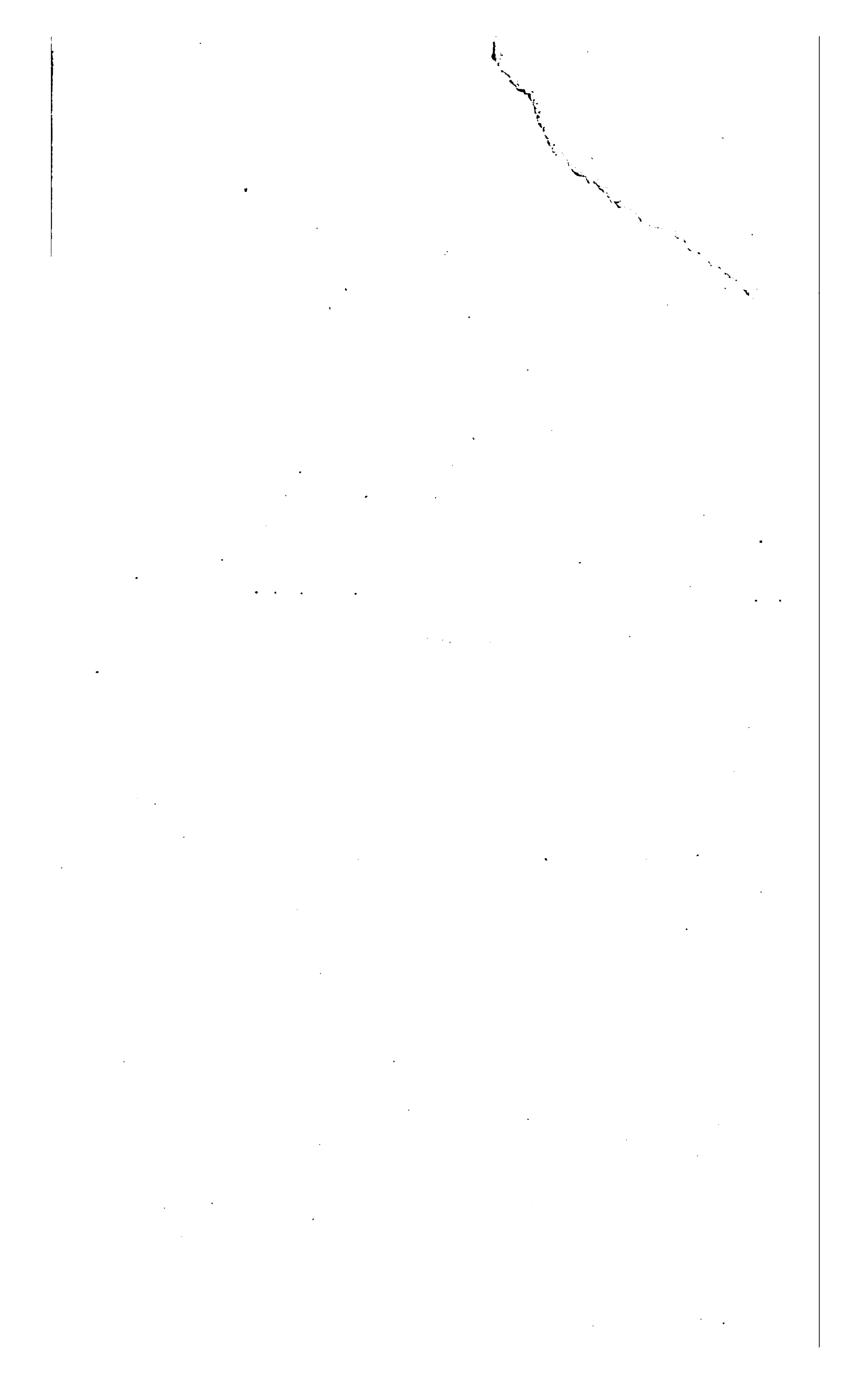
Anruf geht dann des Herrn Verwandte an den Apparat und meldet gute Botschaft, das Unheil ist vorübergezogen, es war nur ein Wetterleuchten. Aber den Höhepunkt des Schreckens in diesem gedämpften Kammerspiel bedeutete das Klingeln des Telephons. Der Fernsprecher als Dämon.

Denn zu Dämonen werden schließlich alle neuen Instrumente und Maschinen, die menschliche Technik hervorbringt. Sie bringen das Leben schneller, mannigfaltiger, dichter an uns heran, aber damit vermehren sie zuletzt nur unsere Abhängigkeit, unsere Bedingtheit, unsere Unfreiheit. Was den Menschen frei macht, kommt immer nur von innen heraus, aus dem Zentrum seiner Persönlichkeit; alles Äußere, auch die Maschine, sein Geschöpf, wenn es einmal von ihm losgelöst ist, kann ihn nur drängen und drücken, binden. Deshalb können Telephon und Telegraph als Werkzeuge des aktiven, freihandelnden Menschen für den Dramatiker nur eine ganz untergeordnete und wesentlich komische Rolle spielen, aber wo es sich um Passivitätsgefühle handelt, wo menschliche Unfreiheit das Thema, wo der Dämon, der uns von außen bedrängt, der eigentliche Held ist, da kann dies Instrument der neuen Technik eine dramaturgisch große Rolle spielen, da kann es zum tragischen Symbol anschwellen. Die Möglichkeit, mit einem Unsichtbaren zu sprechen, ist für den Dramatiker eine weniger bedeutende Variante der ihm wichtigsten Lebensfunktion, des Dialogs, als die Möglichkeit, von einem Unsichtbaren angesprochen zu werden. Ist es zuletzt nicht immer ein Unsichtbarer, der uns in Anspruch nimmt?

IV.

JURISTISCHE DRAMATURGIE

(FILM UND DRAMA)



Zuweilen nehmen die Dinge eine Wendung, die uns ganz besonders stark daran erinnert, daß es auf dieser Welt keine wirklich getrennten Funktionen gibt, und daß alles Lebendige in der physischen wie in der geistigen Welt doch nur an einer großen gemeinsamen Aufgabe arbeitet und deshalb eins ohne das andere nicht auskommen, ja nicht einmal begriffen werden kann. So scheinen uns für gewöhnlich die Wissenschaft des Juristen und die Kunst des Theaters zwei denkbar weit voneinander entfernte Gebiete menschlicher Betätigung. Diese Kunst arbeitet daran, auf ihre besondere Art das Gefühlsleben des Menschen, sein Inneres zu festlicher Erhebung zu steigern — jene Wissenschaft will der äußeren Organisation der menschlichen Beziehungen dienen, will die Formen aufzeichnen, in denen sich diese vielen Millionen Menschenkörper bewegen müssen, um einander nicht zu zerstören. Es scheint also, daß die Theaterkunst nur in ihren gröbsten Verkörperungen, ihren härtesten Verschalungen, d. h. mit den Wirtschaftskörpern, die ihrer Realisierung dienen, etwas mit der Jurisprudenz zu tun bekommen kann, und daß den Männern dieser Wissenschaft das innere Leben dieser Kunst völlig gleichgültig bleiben könne. Dennoch liegt mir ein kleines Dokument vor, in dem die Stellungnahme zu sehr subtilen Fragen der Theaterästhetik von höchster juristischer Revelanz erscheint, ja wo die dramaturgische Theorie geradezu als letzte Instanz im Rechtsstreit angerufen werden muß.

Dies ist ein höchst interessanter Vortrag über „Kinematographenrecht“, den der bekannte Züricher Jurist Professor

Dr. Georg Cohn am 12. Juni 1909 in der Juristischen Gesellschaft zu Berlin gehalten hat, und der später auch im Druck (R. von Deckers Verlag, Berlin) erschienen ist. Der Kinematograph, der über Nacht aus einer Spielerei und einem wissenschaftlichen Versuch ein riesenhaftes Werkzeug der Vergnügungsindustrie geworden ist, und der heute in geradezu beängstigender Weise noch die kleinste Stadt Europas mit einer Mehrzahl von „Theatern" erfüllt, der Kinematograph in seiner heutigen Gestalt bedeutet sozial wie ästhetisch ein Novum. Der Jurist, der nun bemüht ist, das neue soziale Lebewesen in unsere bestehende Rechtsordnung einzupassen, muß sich notwendig an den älteren Verwandten dieses Geschöpfes, vor allem also am Theater orientieren; er muß aber auch stark hervorheben, worin dieses neue Geschöpf seinem Wesen und also auch seinen Rechten und Pflichten nach vom Theater im bisher bekannten Sinne unterschieden sei; und dabei sieht er sich denn vor die Notwendigkeit gestellt, eine Definition vom Wesen der Theaterkunst aufzustellen und damit zu den Kardinalfragen der Dramaturgie Stellung zu nehmen.

Das erste Mal wird die Frage nach den Grenzen der Theaterkunst für den Gelehrten akut im öffentlichen Recht: der § 33a der Deutschen Reichsgewerbeordnung lautet nämlich wie folgt:

„Wer gewerbsmäßig Singspiele, Gesangs- und deklamatorische Vorträge, Schaustellungen von Personen oder theatralische Vorstellungen, ohne daß ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft dabei obwaltet, in seinen Wirtschafts- oder sonstigen Räumen öffentlich veranstalten oder zu deren öffentlicher Veranstaltung seine Räume benutzen lassen will, bedarf zum Betriebe dieses Gewerbes der Erlaubnis ohne Rücksicht auf die etwa bereits erwirkte Erlaubnis zum Betriebe des Gewerbes als Schauspielunternehmen."

Nun hat aber das Preußische Oberverwaltungsgericht am 11. Mai 1903 erklärt, daß der Inhaber eines Kinematographen-

theaters, sofern er sein Gewerbe im eigenen festen Loka. treibe, der besonderen Konzession, wie sie dieser Paragraph vorsehe, nicht bedürftig sei; eine Kinematographenvorführung sei weder ein Singspiel, noch ein Gesangs- oder Deklamationsvortrag (das ist ja gewiß richtig), auch sei es keine Schaustellung von Personen, da diese in Natur sichtbar gemacht werden müßten (dieser Satz stimmt schon bedenklicher), und schließlich und vor allem: die Kinematographenvorführung sei keine theatralische Vorführung, denn, so würde argumentiert, eine bloß bildliche Darstellung könne ohne unbillige Ausdehnung des Wortbegriffes nie eine theatralische genannt werden. — Die Juristen erheben Bedenken gegen diese Entscheidung und verlangen, wenn wirklich das bestehende Gesetz keine Handhabe bietet, Anerkennung der Tatsache, daß *de lege ferenda* eine Änderung nötig sei. Die Unbilligkeit, die darin liegt, daß die Vorführungen des Kinematographentheaters, die — weiß Gott — nicht moralisch unverdächtiger wie die des gewöhnlichen Theaters sind, eine gesetzliche Bevorzugung erfahren, ist ja auch gar nicht zu bezweifeln. Der Dramaturg aber mischt sich hier in das Gespräch der Juristen und weist darauf hin, daß eine gesetzliche Neuerung keineswegs not sei. In den Begriff des Theatralischen fügt sich nämlich ohne Zwang die Darbietung des Kinematographen ein. Denn für diesen Begriff ist das Material, in dem die Darbietung bewerkstelligt wird, durchaus sekundär (sowie es zum Begriff der musikalischen Darbietung nicht gehört, ob sie durch Menschenstimmen oder Blechinstrumente erzielt wird); das Wesen ist vielmehr die Erregung unseres Innern durch die Illusion eines realen Vorgangs (sowie im anderen Falle das Wesen in der Erregung unseres Innern durch Tonkombinationen besteht). Der theatralische Ausdruck hat sich im Kinematographen einfach ein neues, nur indirekt vom Menschen abhängiges Instrument geschaffen. Sein Wesen

hat er damit nicht geändert. Das Kinematographentheater ist wirklich in dem rechtlich geforderten ästhetischen Elementarsinne ein Theater und somit schon heute konzessionspflichtig. Das Bedenken der Richter, die sich auf „das rein Bildliche" der Darstellung stützen und also offenbar den lebendigen und sprechenden Menschenkörper für wesentlich hielten, beruht auf einem ästhetischen Irrtum: Über den Begriff des Theatralischen entscheidet nicht das angewandte Mittel, sondern der erreichte Effekt[1]), und der ist hier wie dort die oben gekennzeichnete Illusion.

Zum zweiten Male und noch tiefer in das Grundproblem der Theaterkunst muß dann Professor Cohn durch eine Frage des Privatrechts steigen. Hier handelt es sich um die Anleihen, die die Arrangeure der großen Kinematographenfirmen für ihre Films in der Literatur machen. In Frankreich hat gegen Pathé Frères eine ganze Reihe von Prozessen gespielt, weil sie sich für ihre Films ganz bekannte Werke, so Gounods „Faust" und Courtelines „Boubourouche" hatten mimen lassen. In die revidierte Berner Konvention ist inzwischen ein Artikel aufgenommen worden, der die „Urheber von Werken aus dem Bereiche der Wissenschaft, der Literatur oder Kunst" ausdrücklich vor der kostenlosen Ausplünderung durch Kinematographentheater schützt. Vorher aber hatte es einige merkwürdige Gerichtsentscheidungen gegeben: so wies der Cour de Paris die Klage Courtelines ab, da der Kinematograph sich nur den „Plan" des Lustspiels angeeignet habe; der Wert des Courtelineschen Werkes aber stecke in der „*Perfection du style et de l'analyse psychologique*", und dieser Wert „*n'a pu être contrefaite par une projection cinématographique qui est muette*".

Dieses Urteil ist offensichtlich falsch, und auch Professor Cohn neigt dieser Meinung zu; den wirklichen Beweis dafür

[1]) Der Sprachgebrauch hat dies durch „Puppen-Theater" längst festgestellt!

aber, daß es falsch ist, kann meines Erachtens wieder nur der theoretische Dramaturg erbringen, wie ich es im folgenden versuchen will: Der französische Gerichtshof geht, wie das zuletzt zitierte seiner Worte beweist, von dem sehr richtigen Gefühl aus, daß alles Wesentliche einer Dichtung untrennbar mit dem Wort verknüpft sei, daß also eine stumme Darstellung niemals einen Dichter berauben könne. (Hätten doch unsere deutschen Literatur- und Theaterkritiker immer so richtige Einsicht wie dieser französische Richter!) Von diesem richtigen Gefühl macht er aber einen falschen Gebrauch, denn soweit die Dichtung wirklich reine Wortkunst, d. h. Erschütterung unseres Innern durch sprachlich erzeugte Vorstellungen ist, kann sie ja vom Kinematographen überhaupt nicht, oder nur sehr indirekt beraubt werden.

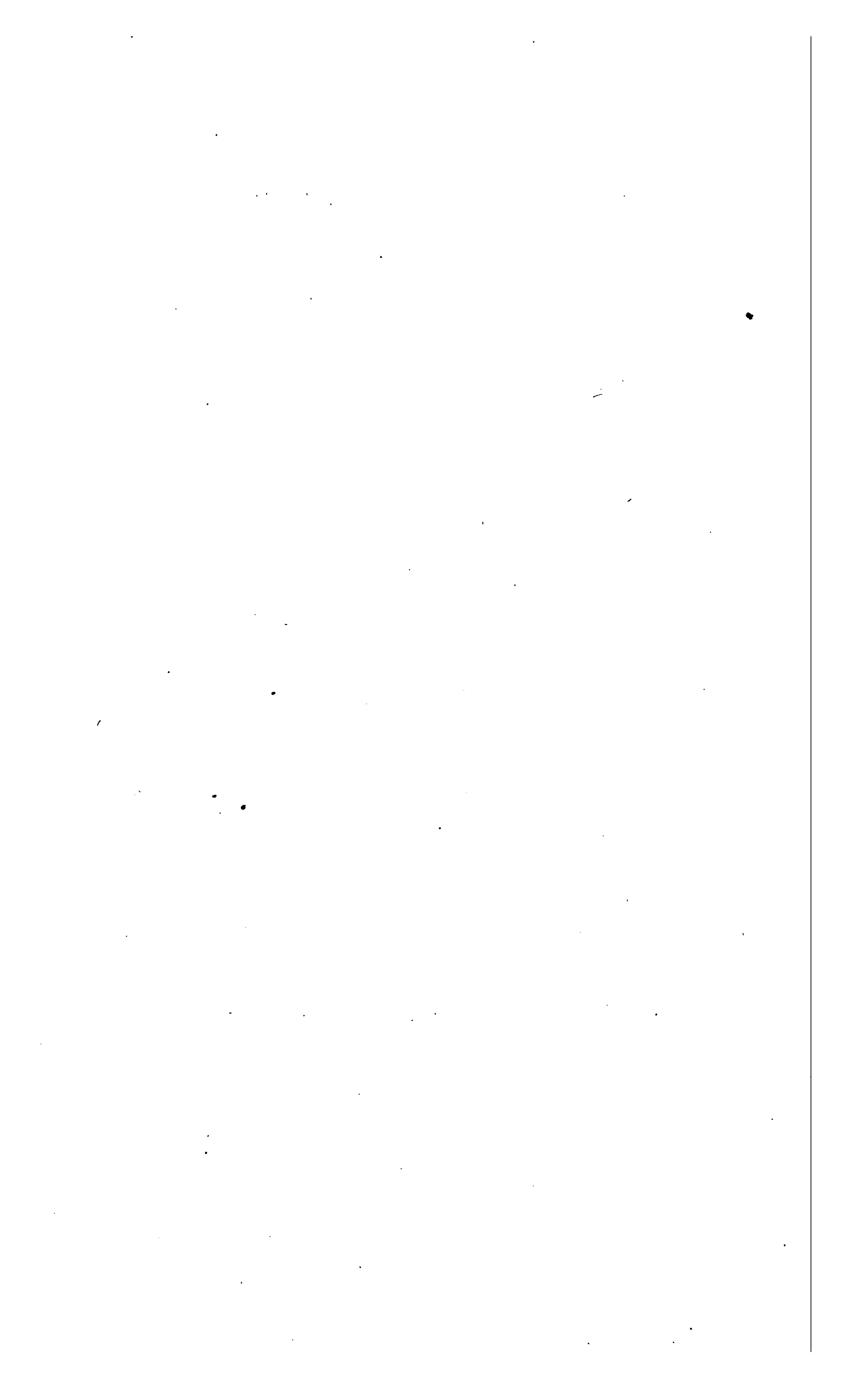
Der reinste Repräsentant der Wortkunst zum Beispiel, der Lyriker, ist ja vor den Filmfabrikanten vollkommen sicher; der „Pathé Regisseur", der ein lyrisches Gedicht oder, um nur beim Möglichen zu bleiben, eine Ballade ausbeuten will, muß doch sehr viel dazutun — beinah so viel (— nur in umgekehrter Richtung!) wie der Dramatiker, der einen Sagenstoff dramatisiert. Er muß nämlich die ganze innere Handlung in äußerlich sichtbare, meist in das bewegte Spiel zwischen verschiedenen Personen übersetzen. Auch der Epiker, der Romancier ist für den Kinematographenmann keineswegs ein fertig gefundenes Fressen; der Erzähler hat weder die Pflicht, noch auch nur das Recht, seine Darstellung immerfort in körperlich spielbaren Szenen zwischen den Personen zu halten, deren Schicksal er nun als den stärkeren sprachkünstlerischen Umweg zum Ausdruck seiner Gemütslage ersonnen hat. Der Erzähler kann und muß immerfort die Selbständigkeit seiner Person durch seine oft summarische Berichterstattung hintanhalten; der „Kinoregisseur" also, der eine Romanhandlung sich vor-

spielen läßt, muß immer noch sehr viel selbst erfinden, muß aus allem dort Berichteten oder nur Erwähnten sichtbare Szenen machen, kurz, er muß den Roman — dramatisieren! Diese Wendung aber beweist, daß die Dinge für den Dramatiker ganz anders liegen als für den Epiker oder für den Lyriker. Diese beiden können vom Kinematographen niemals einfach bestohlen werden; hier kann höchstens ein Vergehen, wie es eine unautorisierte Übersetzung oder Bearbeitung ist, vorliegen. Dagegen kann der Filmfabrikant nahezu ohne irgendeine eigene Arbeitsleistung sich das Werk des Dramatikers zunutze machen[1]). Der Dramatiker nämlich ist derjenige Wortkünstler, der seinen inneren Anteil ganz hinter den Worten handelnder und sprechender Personen verbirgt, der also seine Form um so reiner erfüllt, je lückenloser all sein zu Sagendes in eine Folge bewegter Szenen, heftig agierender Menschen aufgelöst wird. Es trifft eben mit der bestimmten Art der Sprachkunst beim Dramatiker zusammen, daß all sein Dargestelltes zugleich mimisch faßbar sein muß, und ich halte es geradezu für das Kriterium eines vollkommenen Dramas, daß es bis zu einem sehr hohen Grade auch für den Tauben, auch als Pantomime verständlich bleibt. Der französische Richter hat ganz recht, daß die eigentlich dichterische Leistung in der Stärke und Feinheit des Dialogs besteht, also vom Kinematographen nicht gestohlen werden kann — tatsächlich kann ja von dem höchsten und größten Wert eines angehörten Dramas kinematographische Vorführung gar nichts erreichen. Aber das Geheimnis des

[1]) Selbstverständlich kann er das nicht, wenn er einen guten, den Gesetzen seines Werkzeugs gemäßen Film schaffen will — aber von diesem ästhetischen Verbot wird später in diesem Buche gesprochen. Die äußere technische Möglichkeit, eine Art Theaterstück auf die Leinwand zu bringen, ist jedenfalls mit jedem Dramentextbuch (mit den guten sogar sicherer wie mit den schlechten) gegeben — und um diese Möglichkeit und ihre juristische Abwehr handelt es sich hier.

dramatischen Sprachkunstwerks ist es eben, daß der Meister dieser Form, der seinen ganzen Ausdruck durch den Dialog durch miteinander redende und handelnde Menschen finden will, immer zugleich ein mimischer Erfinder sein muß, daß er ganz und gar in der phantastischen Vision solcher Szenen leben muß, die sein persönlichstes Eigentum sind, und die der Kinematograph allerdings glatt übernehmen kann. Die Erkenntnis, daß das Wesen eines Dichters im Sprachlichen ruht, hat also den französischen Gerichtshof irregeleitet, weil er nicht zu der weiteren Erkenntnis vordrang, daß der sprachliche Ausdruck beim dramatischen Dichter eben eine ganz besondere Form annimmt, Grund deren er zugleich ein mimischer Erfinder sein muß, Grund deren er am theatralischen Gesamtkunstwerk überhaupt nur teilnehmen kann. Es ist nur der schlechte, der lyrische, der Buchdramatiker, der von dem stummen Kinematographen in keiner Weise bestohlen werden kann. Shakespeare ist bedroht, nicht Wildgans! Aber auch „Goetz" ganz anders als „Tasso". Der große Dramatiker ist gerade, weil er das besondere sprachliche Wesen seiner Form erfüllt, immer zugleich ein großer Theatraliker; und da der Kinematograph, wie vorher gezeigt, nur ein Theater mit mechanischen Ausdrucksmitteln ist, so kann der Filmfabrikant nicht ganz aber zu einem sehr erheblichen Teil eine ebenso unberechtigte Aneignung dramatischen Eigentums begehen, wie der Theaterdirektor, der ohne Vertrag ein gesetzlich geschütztes Stück aufführt.

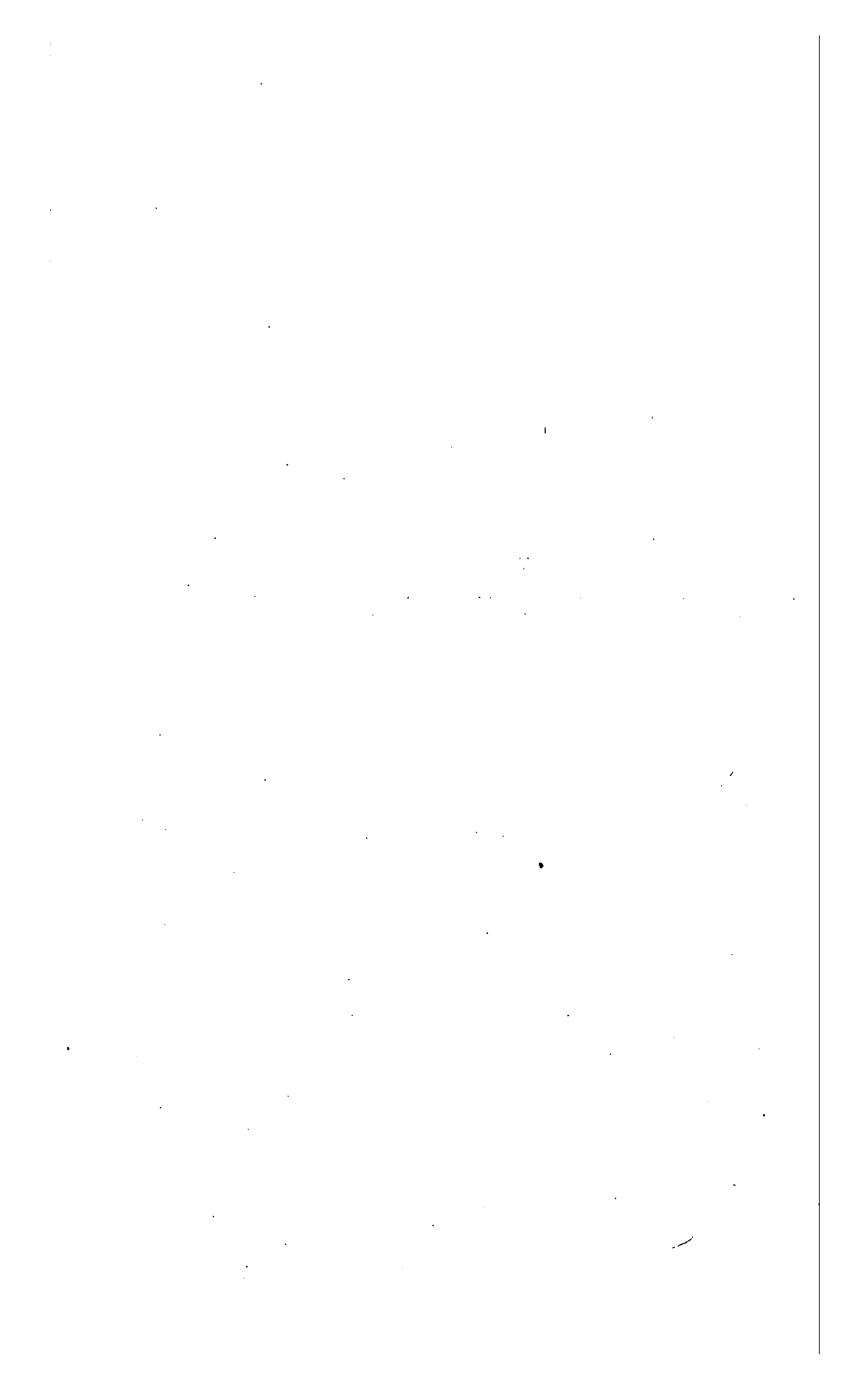
Nur so, aus der letzten Tiefe des ästhetischen Zusammenhanges zwischen Dramendichtung und Theaterkunstwerk scheint mir der Rechtsanspruch des bestohlenen Courteline erweisbar: der Dichter allerdings kann vom Kinematographen nicht bestohlen werden, wohl aber der Theatraliker; und daß jeder dramatische Dichter nach dem inneren Gesetz seiner Kunst auch Theatraliker sein muß, das eben kann die rechte dramaturgische Erkenntnis den Juristen zeigen.



DIE KUNST DER BÜHNE

V.

ERZIEHUNG ZUR SCHAUSPIELKUNST



Vor mir liegt ein kleines graues Buch, „Mimik" von Alfred Auerbach. Es enthält „Übungsmaterial für Schauspiel- und Opernschüler", ist sicher in seiner Art geschickt und gescheit gemacht und hat auch schon die zweite Auflage erreicht. Und vor diesem kleinen, unscheinbar freundlich ausschauenden Buch packt mich ein Grimm, daß ich den großen Fluch aussprechen möchte, den wildesten, den der große Meister der Polemik für Geisteskämpfe geprägt hat: „Ecrasez — écrasez l'infame!" Wer für solchen Voltaireschen Zorn das Objekt nicht zu gering hält, wer die Theaterkunst einer Zeit und eines Volkes als eine wesentliche Lebenssache zu fühlen vermag, die überhaupt der Erregung lohnt, der kann meinen Anlaß gewiß nicht für zu klein erachten. Denn hier geht es wahrhaft um Sein oder Nichtsein des Theaters als Kunst, hier geht es um den uralten Fluch der Bühne, den Fluch, der jede Kunst aus dem Theater treiben muß, wenn sie ihn nicht vorher zu vertreiben vermag. Hier ist eine Lebensfrage der Schauspielkunst gestellt und deshalb will ich rufen: „Ecrasez — écrasez l'infame!"

Was mich so in Harnisch bringt, ist selbstverständlich nicht die fleißige und gewandte Arbeit des Herrn Auerbach. Aber es ist der Geist, aus dem sie entspringt, der Geist, den sie repräsentiert, der Geist, der den Bühnenkünstler immer zum Gaukler, den Darsteller immer zum Versteller, zum Nachahmer herabzieht, dieser infame Geist ist es, den man zerschmettern sollte. — Da wird nun Alfred Auerbach mit Entrüstung sagen, wie unrecht man ihm täte. Auf jeder

zweiten Seite beschwört er den heiligen Geist der Menschendarstellungskunst, eifert wider äußerliche, mechanische Mimik und schilt die alte Methode, die einen allein zutreffenden Ausdruck wohlklassifizierter Leidenschaften lehren wollte. Und wirklich, im gewissen Sinne ist er ein Fortschrittler — nur nach einer falschen Richtung! Es ist gefährlich, sich in der Nähe eines Löwenrachens aufzuhalten, und das hat Auerbach erkannt. Aber nun geradewegs in den geöffneten Rachen hineinzurennen — ist das die Rettung?

Worin besteht denn die Gefahr dieser alten Lehrbücher der Mimik? Ich habe sie selbst noch schaudernd in der Hand gehabt und gesehen, wie dort in einem Dutzend Photographien ein alter Komödiant mit kautschukartigen Gesichtsmuskeln, durch immer aufgerisseneren Mund, immer aufgesperrtere Augen „Entsetzen" machte. Wenn er dagegen die Lider sukzessive zukniff und die Lippen in die Breite zog, so war es „Entzücken". Auerbach hat nun, wie jeder vernünftige Mensch, erkannt, daß es zur vollkommenen Ausrottung jeder Natur und jedes wirklichen Empfindens führt, wenn man dem Schüler einredet, die Aneignung dieser willkürlich und roh abstrahierten anatomischen Merkmale könne ihm in irgendeiner dramatischen Situation zu einem menschlichen Ausdruck verhelfen. Schauspieler, die in solcher Schulung aufgewachsen sind und nicht die glückliche Fähigkeit haben, alles Gelernte sofort zu vergessen, werden selbst Shakespearesche und Hauptmannsche Szenen so spielen, als ob sie nicht zwischen Menschen, sondern zwischen ganz abstrakten Geschöpfen sich zutrügen, Trägern von getrennten, „richtig sitzenden", nach stumpfen Übergängen zu erreichenden Affekten. Und Auerbach empfindet wohl, welche Roheit es ist, das ewig strömende Leben großer Dichtungen so zu morden. Was aber empfiehlt er als Ersatz für eine Methode, die alles Leben auf der Bühne zu öden Schemen einer oberflächlichen Psychologie ausblassen würde? Er schreibt so-

gleich solche schematische, vollkommen entmannte, blaß typenhafte Szenen selber! Er baut Dialoge und *ganze Szenen aus solchen Affekttypen* auf und empfiehlt sie als Lehrstoff. Glaubt er, daß ein Hektoliter Chlorophyll mit einem lebendigen Blatt mehr Ähnlichkeit habe als ein Tropfen dieser chemischen Essenz? Glaubt er, daß eine Zusammenstellung toter, präparierter Schmetterlinge auf einem künstlichen Laubhintergrund mehr Gefühl von ihrem Leben, von ihrem Schwingen in der Luft, von ihrem Gleißen im Licht geben kann, als ein einzelnes aufgespießtes Exemplar? Höchstens gefährlicher ist solche Gruppierung, weil ganz ungeschulte Augen sie eher mit der lebendigen Natur verwechseln werden, als das einzelne Präparat. Und so liegt Auerbachs Fortschritt in der falschen Richtung; er will den Fehler, den er erkannt hat, dadurch überwinden, daß er ihn häuft.

Das Heillose, das Vernichtenswerte des hier offenbarten Irrtums besteht in der *Mechanisierung der Seelenvorstellung*. Kann ich irgendein innerliches Erlebnis auf der Welt auf eine typische Ausdrucksformel wissenschaftlich festlegen, so ist der Schauspieler, der sich diese Ausdrucksformen aneignet, ein Reproduzent, ein Nachahmer, ein Mann, der, intelligent und geschickt, mit seinem Körper Dinge markiert, die ihn so wenig angehen wie den Anatomen die verflogene Seele des Leichnams, den er gerade präpariert; kurz, der Schauspieler ist ein Versteller. Ist dagegen jedes Erlebnis seinem Wesen wie seinem Ausdruck nach *einzig*, weil an eine menschliche Individualität gebunden, so kann nur ein vollkommen originales inneres Erleben die Körperform für irgendeine dichterisch geforderte Situation schaffen, und der Schauspieler ist ein Schöpfer, ein Künstler — ein Erleber. *Wahr* aber ist nur die Einzigkeit jedes Erlebens und jeder Lebensäußerung, und deshalb ist nur der aus individueller Erfahrung Schöpfende ein wahrer Schauspieler.

Die großen „Versteller“ aber sind es, die den feiner organisierten Menschen mit ihrer Unwahrheit, ihren abstrakten Gefühlsschablonen mehr und mehr aus dem Theater treiben. Auerbachs Methode aber züchtet Versteller, ärger als die gröbere, aber eben deshalb ungefährlichere ältere Methode, die für bestimmte Affekte bestimmte Gesichter andressieren wollte.

Zuerst freilich gibt er Anweisung für mimisches Turnen. Ausgezeichnet! Ich bin für Armkreisen, und Schulterkreisen, und Handkreisen, und Beinkreisen. Ich bin auch für die willkürliche Übertragung der Körperlast von einer Fußspitze auf die andere, die bewußte Zerlegung des Ganges, die planvoll wechselnde Kombination von Gangübung und Armbewegung. Der Körper muß in allen Gelenken gelöst, muß jeder inneren Regung unbedingt gefügig gemacht werden; das ist so richtig und so nötig wie die von medizinischer Erkenntnis geleitete Kräftigung und Bildung des Organs. Hier sind wir im Bereiche des rein Körperlichen, hier geben uns Anatomie und Mechanik sichere, lern- und lehrbare Gesetze, hier gibt es deshalb auch ganz isolierte Übungen, die nützlich und ungefährlich sind, weil sie niemals über ihren rein dienenden Charakter täuschen. — Ein Schritt weiter, und wir sind schon über der Grenze. Das seelische Erlebnis hat begonnen in seiner Einzigkeit, und jede Regelung, jede typische Übung wird höchst gefährlich und bekämpfenswert. Mit großer Konsequenz, das muß man ihm lassen, geht Auerbach vor. Mit den „einfachen Ausdrucksbewegungen“ fängt er an. Aber ich bin schon sehr dagegen, daß man den Theaterschüler anhält, „Nein, nein!“ (als schalkhafter Ausdruck) oder „O, bitte, bitte!“ (als flehentlicher Ausdruck) zu üben. Man züchtet eine Marionette, die wesenlose Andeutungen hervorbringt, deren Gebärden an alle Menschen und deshalb an keinen lebendigen Menschen erinnern. Denn es gibt eben keine irgendwie „richtige“

Art „Nein, nein!" zu sagen, auch nicht als schalkhafter Ausdruck „Nein, nein!" zu sagen, sondern so viel Ausdrucksformen sind richtig, als es lebendige Menschen in verschiedenen Situationen gibt, das heißt millionenmal Millionen. Es ist mehr als naiv, wenn Auerbach, zu komplizierteren Äußerungen vorschreitend, auffordert, einen Satz wie „Alle meine Pulse schlagen und mein Herz wallt ungestüm" in „allen Nuancen, die überhaupt auffindbar sind", zu sprechen. Er möge sich gesagt sein lassen, daß es ungezählte Myriaden solcher Nuancen gibt und daß kein Menschenleben ausreichen würde, sie „alle" auszusprechen. Nur weil er aus unendlichem, nie erschöpfbarem Vorrat nimmt, ist eben der Schauspieler ein Künstler. Wer ihm den Begriff lebendigen Ausdrucks so simplifiziert, der durchschneidet den Lebensnerv seiner Kunst.

Aber weiter: Auerbach schreitet zu pantomimischen Übungen vor. Beispielsweise soll ein Mann mit schwerem Entschluß durch eine Tür gehen, und nachdem er dort eine Abweisung erfahren hat, geknickt wieder herauskommen. Der junge Mime soll also „schweren Entschluß" und „bittere Enttäuschung" machen. Ist das der Idee nach irgendwie besser als das vorher geschilderte Rezept „Entzücken" oder „Entsetzen" zu mimen? Dieser Mann mit dem Entschluß und der Enttäuschung kann auch eine Frau sein, — er kann jung und uralt sein, — ein König, der zu seinem Minister geht, — ein Schuljunge, der etwas von seinem Lehrer will, — eine Frau, die zu ihrem Geliebten kommt, — ein Schuldiger der zu seinem Richter geht, — und das alles sind doch erst wieder ganz armselige, ungefähre Unterscheidungen, deren Typisches sich in tausend ganz verschiedenen, individuellen Situationen auflöst. Der junge Mime aber wird verurteilt, einen neutralen Bittsteller, neutrales Sichentschließen und Enttäuschtsein zu liefern. O, ich sehe sie auf hundert deut-

schen Bühnen, diese Naiven, die mit schalkhaftem Ausdruck „Nein, nein" sagen, und diese Charakterspieler, die Entschluß und Enttäuschung machen! Hier ist die Wurzel alles Übels.

Nun aber geht Auerbach mit wahrhaftem Mameluckenmut zu Dialogen und Ensembleszenen über. Man sollte meinen, das heiße dichten. Aber andererseits will ja Auerbach nur Typisches, Allgemeingültiges geben, will alles Individuelle, sinnlich Farbige vermeiden — und das heißt zu deutsch alles Dichterische. Denn ein Dichter ist ja wohl, wer uns vom Leben statt in der Sprache begrifflicher Abstraktionen mit sinnlichen Gestalten zu reden weiß. Was in diesem Dilemma entstehen muß, ist ziemlich klar: ganz einfach schlechte Dichtung. Farbenlose, phantasieschwache Situationsumrisse, Theaterhandwerk, ausgeblaßte Nachklänge von Nachklängen einstmals gedichteter Szenen: Schatten von Schatten.

Daß kleine Entgleisungen passieren, wie „Du malst dir immer gleich das Schrecklichste vor Augen", das ist nicht das Schlimmste; falsches Deutsch erkennen am Ende viele, aber falsche Kunst nur wenige. Wenn Auerbach aber eine ernsthafte Situation vornimmt, so bleibt ihm (er ist ja kein Dichter und behauptet es auch nicht zu sein) nichts übrig, als Anschluß an die fadeste, literarische Tradition zu suchen. — A. liest in der Zeitung „nun ist alles aus" und B. bemerkt „Bankkrach". Ob B. der Sohn oder die Frau von A. ist, bleibt unklar, aber jedenfalls bemerkt B. „ich will dich aufrichten" und A. erwidert „treue, gute Seele". — A. beschwört Geister und sagt zu dem widerspenstigen Gespenst „elender Trug! Phantom, das mir Erfüllung erst auf dem Pfad des Todes zeigt"! — B. (die folgende Replik beweist immerhin, daß sie eine Mutter ist) bekommt einen üblen Brief und bemerkt „meine Kraft ist gebrochen", worauf A. schlagfertig versetzt „laß mich für alle Kraft haben,

Mutter". — Ist das nun etwas anderes, als eine Brockensammlung aus unser schlechtesten Theaterliteratur? Diese Wendungen sind seit Generationen von Unkünstlern geprägt, die ohne Gefühl für das individuelle Wesen der Dinge, sich eben auch mit jenem ganz abstrakten, vag typischen Ausdruck für menschliche Erlebnisse begnügten. (Daß Herrn Auerbach in dieser Art Lustspielszenen gelingen, die wegen ihres leichteren Stoffes weniger peinlich sind, von denen aber nur der Kenner entscheiden kann, ob sie nicht irgendwo von Benedix, Schönthan oder Blumenthal einfach übernommen sind, sei als literaturpsychologische Pikanterie nebenher erwähnt.) Wenn aber Beispiele von dieser Art aus der existierenden schlechten Theaterliteratur zu Tausenden zu beschaffen waren, so ist zu sagen, daß sie durch diese Isolierung an schauspielerischem Wert nicht gewinnen, sondern noch unendlich verlieren. Denn das Geheimnis der dramatischen Form ist, daß sie noch in ihren schwächsten Erfüllungen aus einer irgendwie bedeutsamen Folge zahlreicher Momente das Gesamtbild einer menschlichen Person andeutet. In der Welt eines Dramas existieren Menschen, die Erlebnisse haben. In diese Menschen soll sich der Schauspieler hineinfühlen, das ist seine eigentliche Leistung, und aus der folgt, daß er den individuellen Ausdruck für die einmalige Situation dann ganz von allein findet.

Aber diese aufgespießten Momente der Herren A. und B. wahrhaft darzustellen, ist überhaupt unmöglich, weil A. und B. eben keine Personen, keine Menschen sind und Erlebnisse nur an wirklichen Menschen geschehen können! Der Künstler nimmt von einem organischen Mittelpunkt aus sein Werk in Angriff, alle einzelnen Teile sind ihm notwendige Folge; ist er der Mensch und erhält er die Situation, so reagiert er, wie eben ein lebendiges Individuum reagieren muß. Die Auerbachsche Methode erzieht zu dem Gefühl, daß die Szene

vor dem Drama, der Moment vor der Gestalt, der schauspielerische Ausdruck vor der völligen Umwandlung des Schauspielers in die Gestalt da sein könne. Diese Methode nährt offenbar den Glauben, es könne eine Gestalt mosaikartig aus einzelnen Momenten zusammengesetzt werden — sie erzieht zur Nuancenspielerei und damit trotz allen guten Glaubens zum Schematismus, zur Unnatur.

Auerbach meint in seinem Schlußwort, daß die Klassiker für das Stellenstudium zu schade wären und er deshalb seine Lehrstücke angefertigt habe. Wiederum ein Fortschritt, aber in falscher Richtung! Gewiß ist es eine Infamie, dem Schauspieleleven die lebendige Gestalt des Dichters in einen Haufen von Momenten auseinanderzurupfen, die einer ohne den anderen ja ganz sinnlos wären. Aber statt der naheliegenden Einsicht, die Rollen also schön im ganzen zu lassen, kommt Auerbach zu dem achtungswerte naber törichten Entschluß, solches neutrale Häckselwerk eigens anzufertigen. Nun tragen aber Dichterstellen selbst in ihrer blödesten Isolierung doch im Sprachlichen noch irgendeinen Hauch von der Gesamtheit des Werkes, dem sie entnommen sind. Auch das fällt bei Auerbach weg, weil das Werk gar nicht existiert! Und so macht seine Methode das Übel nur schlimmer. Statt zum Erleben eines Menschen, das hundertfache Entladungen mit sich bringt, werden die Schauspieler zur Anfertigung abstrakter Affekte angeleitet, die auch bei subtilster Ausführung und sorgfältigster Zusammensetzung niemals einen lebendigen Menschen ergeben können. Für die schöpferische Kraft innerer Verwandlung wird eine im Grunde begriffliche, höchstens von kleinen nervösen Momentaffekten genährte Fertigkeit der Vortäuschung großgezogen. Das ist der heillose Schaden, den es zu zerschmettern gilt! Um die Sicherung der lebenbringenden Erkenntnis handelt es sich, daß alle Schauspielkunst mit dem Erlebnis einer dichterisch getönten menschlichen

Totalität beginnt und endet und daß Momente künstlerisch nie anders denn als notwendige Folgen dieser Totalität geformt werden können.

Ich weiß, daß in irgendeiner Variation die Auerbachsche Methode heute allgemein üblich ist, beinahe alle „Lehrer der Schauspielkunst" existieren von der Beibringung solcher Affektkunststückchen, die in ihrer unindividuellen Art doch höchstens im Experimentiersaal eines psychophysischen Instituts, niemals in einem Theater interessieren sollten. Aber in Wahrheit sollte es nur drei Lehrer der Schauspielkunst geben: den Turnmeister, den Dramaturgen und den Regisseur. Die beiden ersten als Vorbildner: der Meister des „Turnens" im weitesten und modernen Sinne soll Gelenk und Kehle unbedingt gefügig und geschmeidig machen; der Dramaturg soll in ganz ähnlicher Weise die Phantasie lösen, nicht etwa „literarhistorische Aufklärungen" bringen, sondern den organischen Zusammenhang eines dramatischen Kunstwerkes aufdecken, den Blick für das Wurzeln und Wachsen einer Gestalt im dramatischen Gebilde schulen. Der eigentliche Bildner aber kann nur der Regisseur sein, der beider Kräfte mit schauspielerischer Energie zusammenfaßt und den jungen Schauspieler in der Arbeit an einer ganz wirklichen Rolle stützt und vorwärts führt. Alles andere ist vom Übel! Jene alten Schultheater in Wien und Berlin, an denen noch Kainz und Matkowsky aufgewachsen sind, auf denen der Schüler fast vom ersten Tage an ganz richtige Rollen spielte, sie waren im Prinzip durchaus das Richtige, und sie hatten nur deshalb einen schmierenhaften Charakter, weil kein wirklicher Regisseur an ihrer Spitze stand. Sie müssen aber wiederkommen, und sollten in ihrer verbesserten Form genau so gut durchzusetzen sein, wie Lehrbrauerei und Kochschulen, an denen ja auch nicht mit Attrappen, sondern mit dem richtigen Material sogleich für den öffentlichen Bedarf ge-

arbeitet wird. Aber das wird wohl erst gelingen, wenn jene Methode ausgerottet ist, die im Grunde immer noch im Schauspieler den gewandten Versteller sieht, wenn der ruchlose Wahn, man könnte durch das Exekutieren unpersönlicher, wirklichkeitsloser Affekte, Momente, Szenen ein Menschendarsteller werden, endgültig zerschmettert ist!

VI.

SCHMIEREN-DÄMMERUNG

Die deutschen Schauspieler sind in der Bühnengenossenschaft organisiert, alle, alle. Und die Bühnengenossenschaft macht Tarifverträge mit dem Direktorenverband und anderen Genossenschaften. Und sie bringt ihre Vertrauensmänner in Ministerien und arbeitet Gesetze aus. Und der Schauspieler wird ein Mann im Staat und ein vortrefflicher Bürger. Und das ist alles sehr schön und in Ordnung, und in hundertfacher Beziehung zweifellos ein gewaltiger Fortschritt. Aber ... aber ...

Aber mit der Schmiere ist es vorbei. Gottlob, sagt der Genossenschaftler. War sie nicht der Ausdruck für alles Elend, alle künstlerische und soziale Verkommenheit des Theaters, diese Schmiere? Gottlob! — Und er hat ganz recht, der Genossenschaftler. Nur daß der Atmosphäre dieses urtümlichen, ungeordneten, notdürftigen Wandertheaters, das man Schmiere nannte, etwas beigemischt war von der großen Luft der Freiheit, der Ungebundenheit, des Abenteuers — von jener Luft, in der die Schauspielkunst geboren wurde und immer neu geboren wird und ohne die sie nicht leben kann. Ist denn die urtümliche Begabung des Schauspielers etwas anderes als die Fähigkeit, aus dem bürgerlichen Kleid, der sozialen Einstellung, dem „Charakter" herauszuspringen und trunken vom Gefühl des Nichts-als-Menschlichen, in wildem Wechsel König und Bandit, Priester und Narr, Geizhals und Verschwender zu sein? Im Kern dieser Kunst lebt die Revolte gegen alles Bürgerliche an sich, und irgend etwas in der wahren Schauspielkunst wird sich immer der rechten Schmiere verwandter fühlen als jedem

prachtvoll organisierten Hof-, Stadt- oder Verbandstheater. Gerade, wo nicht mehr die kostbare Dekoration und der geistvolle Regisseur, ja nicht einmal mehr der bedeutende Dramatiker im Vordergrund des Erlebnisses steht, ob man Matkowsky sah oder Kainz, wenn man Pallenberg sieht oder Moissi — und nichts mehr sieht als den Schauspieler — gerade dann versinkt das Theater als eine glänzende Organisation völlig, und etwas von der wilden Abenteuerlust der Schmiere ist in uns, etwas von jenem berauschenden Seelenwagnis, von jenem beglückenden Lebenstrotz, das den Wilhelm Meister zum Theater zog. Oder kann man sich eigentlich vorstellen, daß Wilhelm Meister als ein organisiertes Genossenschaftsmitglied unter Mitwirkung eines Schauspielerrats, von der städtischen Bühnenverwaltung verpflichtet zum Theater gegangen wäre??

Die Schmiere ist das Heimatland aller urtümlichen Schauspielerkraft, und es steht zu befürchten, daß diese Kunst mit ihr den erneuernden Mutterboden verliert, daß sie die heilsame und notwendige soziale Verbesserung ihrer Mitglieder mit einem großen Stück ihrer Seele bezahlt. — Es ist ja gar kein Zweifel, daß schon das Erstarken der künstlerischen Organisationskräfte, das Vorherrschen von Regie, Dekoration und Bühnentechnik die Urgewalt der schauspielerischen Wirkung stark beeinträchtigen konnte. Und es ist nicht einmal wahr, daß der andere Hauptteilhaber des Bühnenwerkes, der dramatische Dichter, bei dieser Zurückdrängung des Schauspielers unbedingt gewonnen hat —: Ich habe Goethes Iphigenie, dies seelenhafteste, am schwersten zu verkörpernde Werk der deutschen Literatur viele Male auf allen möglichen Hof- und Stadttheaterbühnen gesehen. Aber nur ein einziges Mal hat mich der geistige Gehalt der Dichtung bis auf den Grund erschüttert: das war die Vorstellung einer Wanderbühne in einem höchst primitiven Saal in Lübben im Spreewald. Im Hintergrund bedeutete

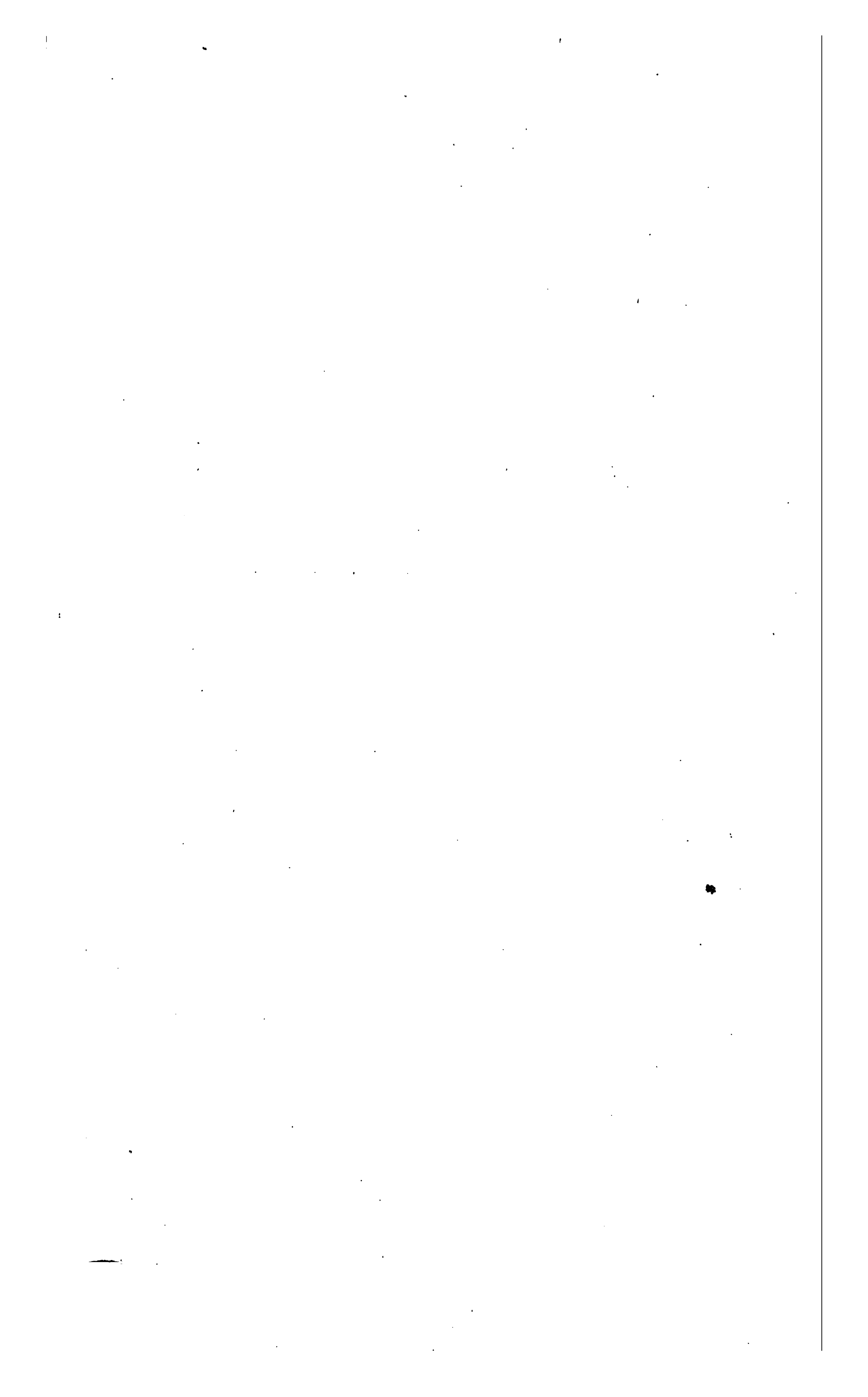
eine zur Hälfte blaue ausgespannte Leinwand die Meeresküste, in der Mitte eine weißgetünchte Kiste etwas wie einen Altar. Und dann spielten fünf junge, durchaus unreife, aber der Leidenschaft der Verwandlung stürmisch hingegebene Schauspieler diese Gestalten reinster Menschlichkeit, ließen ihre Seelen in der großen Tempelmusik dieser Verse davonfliegen — und alle Seelen unten flogen mit. — Eine vollkommenere und höhere Wirkung des Theaters als in dieser „Schmierenvorstellung" ist überhaupt nicht zu denken.

Freilich — und da biegt der Weg von der Romantik in den Realismus, von der seelischen Entbundenheit in die sozial gebundene Körperwelt zurück — freilich, es waren junge Menschen, diese Schauspieler! Es waren Anfänger der Kunst, und sie hatten Schwung, Nerven, Begeisterung genug, um alle zwei Tage in einem anderen Nest in feuchten Kellern griechische Gewänder umzuwerfen und auf quietschenden Dielen, zwischen dürftigsten Leinewänden doch Iphigenie und Orest zu sein. Die Freiheit, der Schwung, die Schönheit der Schmiere ist freilich nur von jungen Kräften zu fassen, und der Mensch, der zwanzig Jahr dies Leben aushält, ohne stumpf, verbraucht und elend zu werden, ist nicht vorzustellen. Der Mensch, der älter wird, braucht (und das ist keine Schwäche, sondern ein tiefes Naturgesetz) mehr äußere Ordnung und Bequemlichkeit, mehr sichere Verknüpfung mit dem Äußerlichen; nur die schrankenlose Jugend kann ganz von innen heraus leben. Der Mensch aber, der Schauspieler, den man dauernd in diesen primitiven Bedingungen der Jugend festhält, der muß verkommen, seine Existenz wird auf die Dauer künstlerisch ebenso untauglich werden wie sozial. Die Schmiere ist also — und zwar genau so in der Individualgeschichte des einzelnen Schauspielers wie in der Stammesgeschichte der Schauspielkunst! — nur eine Möglichkeit der Jugend. Sie ist etwas, das überwunden werden muß. Aber es ist sehr wohl zu denken, daß ein Zu-

stand, den der ganze Stand als solcher hinter sich läßt, für jeden beginnenden Schauspieler bis zu irgendeinem Grade möglich und sogar notwendig bleibt. Man nennt solche Wiederkehr der Stammesentwicklung in der Einzelentwicklung das biogenetische Grundgesetz, und wir wissen, daß sogar die Menschen im Mutterleibe noch die Kiemen der Fische zeigen. Für unsere Schauspielerjugend muß etwas von der wandernden Unrast, der unbeschwerten Primitivität, der abenteuerlichen Freiheit der Schmiere übrig bleiben. Viel besser als mit kleinen Rollen an großorganisierten Theatern möge der junge Schauspieler mit den verwegensten Versuchen an den vielen kleinen Wandertheatern beginnen, die (als immerhin veredelte und organisierte! Schmieren) künftig hoffentlich dem Bedürfnis der Dörfer und kleinen Städte dienen werden — und von denen mir noch gar nicht sicher ist, daß sie in jedem Falle ein geringeres Erlebnis bieten werden als die großen Stadttheater. — Man soll nicht als ein romantischer Reaktionär das Hinschwinden von schmierenhafter Unordnung und vielerlei Not und Elend aus der Schauspielkunst bejammern. Aber man soll sich auch klarmachen, daß die notwendige und heilsame Sozialisierung dieses künstlerischen Urstandes, daß diese Schmierendämmerung auch ihre bedenkliche Kehrseite hat, und daß die Schauspielkunst nicht wird leben können, ohne sich auf den gefährlichen Wegen primitivster Freiheit, in der leidenschaftlichen Abenteuerluft der „Schmiere" immer wieder zu verjüngen.

VII.

DIE UNMÖGLICHKEIT DER SZENENPHOTOGRAPHIE



Ein buchhändlerischer Unglücksfall, eine geschäftliche Spekulation von besonderem Ungeschmack, wurde mir Anlaß zu einer Betrachtung, die einiges Wesentliches über die Grenzen der Bühnenkunst ergab:

Ein Berliner Verlag brachte eine Sammlung „Illustrierte Klassiker des Deutschen Theaters“ heraus. Die ersten zwei Bände enthielten „Faust“. Nach Papier und Druckanordnung schon eine ungewöhnlich häßliche Schluderei; bis zum Interessanten aber wuchs die Scheußlichkeit dieser Ausgabe durch ihr Hauptanziehungsmittel: Die Illustration bestand in Bühnenphotographien des Deutschen Theaters. Dabei spielte nun nebenher ein kleiner Betrug, denn nicht die berühmten und erwarteten Stars hatten sich photographieren lassen; und eine große Lächerlichkeit war dabei, denn auch die Leute der zweiten Besetzung hatten nicht alle zu allen Aufnahmen Geduld, und so sahen Faust und Mephisto auf den verschiedenen Bildern gründlich verschieden aus! Die Hauptsache aber war, daß diese sorgfältigen Aufnahmen berühmt schöner Bühnenbilder auch sonst einen gänzlich unerfreulichen Eindruck machten, und so stellte sich die Frage: Sind künstlerisch wirkende Szenenphotographien überhaupt möglich?

Diese Frage muß durchaus verneint werden. Das, was die Äußerungen des Schauspielers zur Kunst macht, ist ausschließlich das rhythmisierte Leben, das ununterbrochene organische Auseinanderwachsen immer verschiedener Augenblicke. Sobald diese Kette irgendwo abgerissen wird, sobald irgendein Moment der schauspielerischen Entwicklung zum

Stehen gebracht wird, haben wir den Eindruck der Starre, des Todes oder auch der Fratze, der Karikatur, niemals aber einen künstlerischen Anblick. Denn die künstlerische Wirkung eines Bildes besteht ja gerade darin, daß der Maler aus dem Überreichtum der ewig bewegten Natur eine solche Auswahl getroffen hat, daß sein im wissenschaftlichen Sinne durchaus nicht lebenswahres Gebilde uns doch dauernd das Gefühl des Lebendigen zu vermitteln vermag. Von dieser bildnerischen Kunst der Auswahl besitzt aber der Schauspieler gar nichts, der Photograph nur sehr wenige grobe Einzelheiten. Und beide besitzen sie so gut wie nichts von jener positiven Kraft, mit der der bildende Künstler die übriggebliebenen Züge dann für unser Auge verstärkt und rhythmisiert. Der Grund ist selbstverständlich, daß das Material hier eben ein Lebendiges bleibt, das sich nicht willkürlich behandeln läßt, und bei dem alles Weglassen als Verwirrung, jedes Verstärken als Übertreibung, kurz, alles Stilisierende als Fratze wirkt. Alles, was in der Ebene der Zeit liegt: die Folge der Töne, der Gebärden und selbst der Mienen, kann der Schauspieler stilisieren; sobald er zeitlich fixierte Raumgebilde: Gesicht oder Körperhaltung mit Ausdruck beladen will, gerät er in die Karikatur. — Die Grübelei auf dem Gesicht des photographierten Faust ist von einer häßlichen Migräne überhaupt nicht zu unterscheiden. Der feierliche Handschlag zwischen Mephisto und Faust beim Pakt wird photographiert lediglich steif und unlebendig, weil die voraufgehende Bewegung, als deren Höhepunkt diese Erstarrung Gefühlswert hätte, ja nicht mitphotographiert ist. Ebenso wirkt die Situation in Auerbachs Keller, wo die plötzlich verwandelten Gesellen sich gegenseitig an der Nase fassen, nur dumm, nicht komisch, weil wir ja von dem Überschwang an Beweglichkeit, der in dieser Situation grotesk zum Stehen gebracht ist, nichts wahrnehmen. Wenn aber vollends in der Hexenküche wirklich ein Bild wilder

Bewegung festgehalten werden soll, so ist der Effekt dürftig, verwirrt und naturlos utriert zugleich. Viel schlimmer wird es aber noch, wenn nicht lebendige Menschen, sondern geisterhafte Wesen das Bild beherrschen sollen: die Geister, die den Faust erwecken, mögen im gedämpften Licht und in der flimmernden Bewegung der Bühne die Phantasie einigermaßen überzeugen, in der kalten Festigkeit einer Photographie sind es dumme Wachspuppen. Die Phorkyaden, die der Photograph aus dem Bühnendämmer in den Grad von Belichtung, den er für seine Aufnahme braucht, reißen muß, sind närrisch verkleidete Weiber, und die Griechinnen Helenas, deren Erbleichen im Frühlicht auf der Reinhardtschen Bühne gespensterhaft schön wirkte, stehen hier wie Wachspuppen mit Puderköpfen in unklarer Perspektive steif und verwirrt. Ebenso kommt, wenn die Eysoldt in ganzer Figur als Euphorion aufgenommen wird, wie so oft bei Vollphotographien, ein durchaus puppenhafter Eindruck zustande. Und höchstens das sanfte Greisenantlitz des alten Pagay, in das das Leben schon eine Anzahl gleichmäßiger Ruhewirkungen hineinstilisiert hat, gewährt einen schönen Anblick, ist aber auch wieder nur ein kleines Detail in einem durchaus unklaren und eindruckslosen Genre- und Landschaftsbild. Und würde als große Kopfphotographie wieder nur durch künstlerische Retouche den Eindruck unwahrer Wirklichkeit mit der Überfülle seiner hier fixierten, in dieser starren Menge nie sichtbaren Furchen, vermeiden können!

Diese Beispiele treffen nun Aufnahmen, die an einer Bühne gemacht worden sind, deren ganz besondere Kraft zu sogenannter Bildmäßigkeit man immer gerühmt hat. Aber es erweist sich eben, daß das Bühnenbild einen ganz anderen Sinn hat als das des Malers, und daß deshalb eine photographierte Szene noch nicht entfernt den bescheidenen Wert eines photographierten Gemäldes hat. Die reine, menschenlose Szene nämlich wirkt in jeder Aufnahme kalt,

leer, unfertig, wie ein Gerüst, das auf den Behang wartet. Die Skizze des Theatermalers, die eben mit den Mitteln der bildenden Kunst ausgeführt wird, mag noch so fein wirken, — in den groben naturalistischen Mitteln der Bühne ausgeführt, wird sie ein Ding, das nicht allein leben kann. Farben sind hier nur schön, weil sie die bewegten Gestalten irgendwie stützen, abheben, begleiten; Formen sind nur gut, wenn das bewegliche Licht (der menschenähnlichste und also künstlerischste Faktor der Theatermaschinerie) sie in seinem Wechsel charakteristisch verändern kann. Jedes Gebilde hat in dieser Bewegungskunst nur so weit Wert, als es mit charakteristischem Ausdruck die Bewegungen des Menschen zu begleiten vermag. Der mögliche Reproduktionsapparat für theatralische Leistungen ist also nicht der Photograph, sondern der Kinematograph. Und auch der keineswegs allein. Denn dramatische Bewegung ist eine seelische; die körperlichen Bewegungen kommen also nur in Betracht, soweit sie seelischen Ausdruck verraten oder verstärken, und auf die Spuren des Geistes zu lenken ist seit Bestehen der menschlichen Kultur das weitaus vornehmste Mittel die Sprache. Rhythmisch, künstlerisch, geistig bedeutsam könnte also auch in der Reproduktion nur die vollkommen organische, gleichzeitige Wiedergabe von Wort und Bewegung sein. Die sprachlose Bewegung kann nur dann künstlerischen Wert gewinnen, wenn sie sich als Tanz den rhythmischen Gesetzen der Raumbildung einordnet. Ein Mimodrama dagegen, das sich nicht unter die Gesetze des Tanzes beugt, sondern wirkliche dramatische Wirkungen anstrebt, muß notwendig den Geist des sprachbegabten Menschen in alle Niederungen des Physischen herabziehen; alles Differenziertere, Feinere, Höhere, was sich zwischen Menschen zuträgt, ist in seinem Unterschied vom bloß Tierischen ohne Sprache gar nicht kenntlich zu machen. Mag sie deshalb als Filmdrama oder als Zirkuspantomime,

höchst primitiv oder mit allem sinnlichen Raffinement in Form und Farbe realisiert sein, alle aus den bildenden Künsten entlehnten Feinheiten werden vor der Roheit dieser ganzen Unform ohnmächtig bleiben. Im glänzenden Schaugepränge erstickte in allen Dekadenzzeiten die geistige Kunst. Was also am Theater am ehesten photographierbar wäre, ist sein wertlosester Teil, und was von ihm kinematographierbar wäre, ist eine rohe, erst der Deutung harrende Hälfte seiner Leistung. An dem Tage aber, wo die heut noch sehr fernliegende ideale Verbindung von Kinematograph und Phonograph zustande gekommen sein wird, da wird man allerdings dramatische Leistungen mechanisch reproduzieren können, wird man eine Szene wirklich „aufnehmen" können. Und unsere Enkel werden vielleicht ein aufgeführtes Drama in ihrer Stube so gut zu sich nehmen können, wie wir es heute lesen. Bis dahin aber wird die photographische Festlegung eines herausgerissenen Moments aus dem dramatischen Ablauf eine Barbarei bleiben, deren Ausübung allen Kunstempfindlichen das äußerste Gegenteil von „Buchschmuck" scheinen sollte.

VIII.

GRENZBESTIMMUNGEN DER BÜHNENKUNST

1. Natur und Theater.

Das Wesen einer jeden Kunst besteht im Grunde darin, uns eine neue Welt außerhalb der natürlichen aufzubauen. Und nirgends schien das so überwältigend klar verdeutlicht wie innerhalb des Theaters, dessen Kunst uns eine auch für kindliche Augen in ihrer Eigengesetzlichkeit unverkennbare Welt bietet. Eine Welt, die, durch hundert Merkmale streng von der Natur abgegrenzt, ihr Spiel nach Gesetzen umbildet, die lediglich vom Gefühl des Dichters angegeben, im mitschwingenden Rhythmus der Bühnenkünstler ausgeführt sind. Aber vor ein paar Jahren erlebte man erstaunlicherweise ein Geschrei, das ein „Naturtheater" heischte. Wie ein Ideal wurde es verkündet, die Kluft zwischen Natur und Theater zu tilgen und unter Beseitigung der trennenden Rampe, unter Vertilgung der Schminke und aller anderen „Unnatürlichkeiten" die Bühnenkunst mitsamt ihren Zuschauern in die freie Landschaft zu stellen. Es war, wie bei den meisten ästhetischen Sensationen unserer Tage, eine ziemlich tolle Mischung widersprechendster Motive, mit denen man dieses erstaunliche Ideal stützte. Am meisten aber wirkte wohl eine vage Erinnerung an das Freilufttheater der alten Griechen. Allerdings eine äußerst vage Erinnerung; denn abgesehen von der freien Luft — bei dem griechischen Klima brauchte der Bühnenraum eben kein schützendes Dach — hat wirklich die antike Bühne zum Naturtheater nicht die geringste Beziehung. War es doch ein sehr geschlossenes Bauwerk, dies klassische Theater, das mit allen architektonischen Akzenten das Abgerücktsein von der

Natur betonte; und wenn seine wohlakzentuierte Bühne von den halbkreisförmig umschließenden Zuschauern nicht durch den Nachdruck der Rampe und die Möglichkeiten eines künstlichen Lichtes getrennt war, so hatten ja die antiken Bühnensprecher (zu Unrecht Schauspieler genannt) durch Kothurn und Maske viel gewaltigere Sicherungen gegen jede naturalistische Verwechslung geschaffen, als sie unsere Bühne je besessen. Nichts lag der Idee gerade des antiken Theaters so fern wie eine Rückkehr des Kunstwerkes zur Natur, eine Vermischung des künstlerischen Erlebnisses mit natürlichen Eindrücken der Landschaft.

Indessen wäre diese theoretische Konfusion hier wahrscheinlich ohne Folgen geblieben, wenn nicht eine Reihe praktischer Interessen aufgeblitzt wäre, die sich unter dem Schild der sogenannten Naturtheateridee gut entfalten konnten. Da das Theater in unseren Zeiten doch einmal ein Geschäft, ein zum mindesten in der Theorie Profit abwerfendes Unternehmen ist, so sahen viele Unternehmer nicht ein, warum sie ihr Geld durch die dumme Mode der Sommerpause verlieren sollten, die ihre Betriebsmittel mindestens drei Monate lang brachliegen läßt. Und wenn schon einmal das sommerliche Bedürfnis des Städters nach frischer Luft nicht auszurotten ist, so muß man eben die Theater in die frische Luft verlegen. Das ist die eigentliche, die volkswirtschaftlich vernünftige Basis der Naturtheaterbewegung. Und die vielen Schauspieler, die eine einträgliche Sommerbeschäftigung dringend brauchen, die Badeorte und Villenkolonien, die eine kräftige Attraktion suchen, die geben solch unternehmenden Geistern einen mächtigen Rückhalt. So war erst die soziale Kraft gefunden, die eine nach so schiefen ästhetischen Theorien konstruierte Maschine wirklich in Bewegung setzte. Aber freilich, was sie produziert, ist nicht Kunst.

Gewiß, alle Kunst ist einmal aus Festakten herausge-

wachsen, die Naturvorgänge waren, im psychologischen wie im landschaftlichen Sinne des Wortes. Aber der Schritt von einem allgemein gehobenen Lebenszustand zu dem, was nun in der Kulturwelt Kunst heißt, besteht gerade in der Differenzierung. Schon daß der Sänger sein erhöhtes Podium erhält, ist der Anfang. Und im weiteren Verlauf — je klarer die schöpferischen Kräfte sich sondern aus dem Strom bloßer Lebensäußerung, in dem sie ursprünglich einherflossen — erhält das Gedicht seine rhythmisch geschlossene Form, das Bild seinen Rahmen und der theatralische Akt seine Bühne. Freilich ist das Theater eine Urkunst: Jener elementare naturfestliche Tumult, in dem der Rausch der Verwandlung noch am eigenen Körper erlebt, nicht an einem objektiven Material ausgedrückt wird, er tritt uns im Schauspieler noch immer vor Augen. Aber gerade deshalb hat man vom Anfang an auch innerhalb der Theaterkunst die Schranken, die den künstlerischen Erhebungsakt vom bloßen Naturvorgang scheiden, besonders stark und sichtbar gemacht. Die stärkste Maßregel lag hier schon in der Zerlegung des eigentlichen Aktes: der Dramatiker gräbt nun das tiefe Bett, in dessen Richtung allein sich das Rauschbedürfnis des Schauspielers ergießen darf. Aber auch all die anderen stilistischen Naturlosigkeiten des Theaters vom Kothurn der Griechen bis zu unserem Rampenlicht wollen mit äußerster Energie verhüten, daß die Schranke zwischen Kunstgenuß und Wirklichkeitsgefühl falle, daß aus der göttlichen Illusion ein panischer Schrecken werde. Gerade weil hier die Illusion erweckenden und zugleich die Illusion hemmenden Kräfte innerhalb der Kunst am stärksten ausgebildet sind, gerade wegen dieser erhöhten Spannung springen die Funken in der Theaterkunst am leuchtendsten, gerade deshalb ist es die unwiderstehlichste, weitgreifendste, populärste aller Künste.

Wer aber eines der beiden Elemente bricht, auf deren

Gegenwirkung das Theater beruht, der stürzt das Ganze. Jene hyperstilistischen Tendenzen, die das Theater in einen Vortragssaal mit sprechenden Reliefbildern verwandeln wollen, sind durch ihre Abschwächung der Naturillusion ebenso schädlich wie alle Bewegungen, die uns den illusionären Charakter der Bühne vollkommen verheimlichen wollen. Man hat mit besonders naivem Stolz historische Schauspiele an den Stätten aufgeführt, auf denen die vom Dichter behandelten Vörgänge sich einmal abgespielt haben. Wäre es — was gottlob immer mißlingen muß — möglich, hier wirklich eine Illusion zu erreichen, glauben zu machen, daß wirklich Geßler durch die Hohle Gasse oder Napoleon über das Leipziger Schlachtfeld reitet, die Wirkung müßte eine abscheulich spukhafte, grausenerregende, von allem künstlerischen Empfinden weltweit entfernte sein.

Aber gerade von diesen schlimmsten, geistlosesten Formen des „natürlichen" Theaters führt eine Erinnerung uns hinüber zu den sinnvolleren Möglichkeiten eines Theaterspieles im Freien. Wer etwa, der Gottfried Keller gelesen hat, entsinnt sich nicht jenes entzückenden Kapitels im „Grünen Heinrich", das das Tellspiel der Schweizer schildert — ein wirkliches Volksfest, das nicht auf einer begrenzten Bühne, sondern im bunten Wechsel durch die ganze Landschaft hinspielt, und in dem alle, auch die Zuschauer, mitwirken, denn sie sind das „Volk". Das Theater im Freien wird ein Volksfest, ein fröhliches Kostümspiel sein — oder ein Unsinn. Und wenn die kulturelle Entwicklung aus dem alten Festakt auch das in sich geschlossene Kunstwerk absondern mußte, es ist nicht notwendig und es ist nicht einmal gut, daß darüber die Kraft zu freudigen Festen, die schöne produktive Geselligkeit verarmt.

Man kann den Grad, mit dem ein Naturtheater für Kulturmenschen erträglich ist, geradezu von der Stellung ablesen, die solch Unternehmen zwischen dem Pol des reinen

Kostümfestes und dem des hochdramatischen Theaters einnimmt. Je näher dem Kostümfest, um so erträglicher!

Als das Städtchen Bernau in der Nähe von Berlin anno 1911 zur Erinnerung an seine Befreiung von den Hussiten unter der mittelalterlichen Stadtmauer ein Festspiel machte, bei dem die halbe Stadt mitwirkte, da waren trotz einiger pseudo dramatischer Liebesszenen und der industriellen Zuschauertribünen, die Aufzüge, Tänze und Kampfspiele von einer sinnvoll liebenswürdigen Festlichkeit.

1913 spielte man im Westen von Berlin, auf dem Brauhausberg bei Potsdam, unter dem Titel „Marschall Vorwärts" ein historisches Erinnerungsstück, das schon dem volksfestlichen Charakter ferner stand als das Bernauer Unternehmen und seinen regelmäßig zahlenden Besuchern in der Waldszenerie eine berufsmäßig angeworbene Truppe gegenüberstellte. Immerhin, was diese Truppe exekutierte, war ohne eigentliche, dramatische Ambition. Der Hauptreiz blieb, daß in guten Masken die berühmten Helden von 1813 auftreten, daß uns berühmte Schlagworte und historische Situationen ins Gedächtnis zurückgerufen werden, daß Spiele und Lieder und kulturelle Genreszenen aller Art uns das hundert Jahre alte Leben wieder nahebringen. Und auf diese Weise vermögen wir das Ganze doch annähernd wie eine festliche Improvisation inmitten einer geselligen Veranstaltung zu empfinden. Wenn dann etwa von den benachbarten Exerzierplätzen die Schüsse nicht aufhören wollen, obwohl die Spieler eben feierlich den Waffenstillstand verkündet haben, oder ein anachronistischer Radfahrer den Horizont von 1813 kreuzt, so sind solche kleine Illusionsstörungen sogar von Vorteil — sie erinnern uns, daß wir hier keine in sich abgeschlossene dramatische Welt, sondern nur eine in leichten und losen Umrissen aufsteigende Erhöhung unseres eigenen festlich gestimmten Beisammenseins haben.

Ganz anders aber bei dem Naturtheater von ausgeprägt künstlerischer Ambition. Hier wird alles zur ärgerlichen Störung, was dort eine heiter hingenommene Zugabe ist. So hatte man z. B. einmal am kleinen Wannsee bei Berlin auf einer sandigen Kiefernlichtung ein „Josef Kainz-Theater" errichtet, und da spielte man zwischen ein paar Holzgerüsten die „Medea" von Grillparzer. Oder besser gesagt: man spielte mit ihr; denn es war in keinem Augenblick ernst zu nehmen. Dieser fuchtelnde Jason rückt dir so nahe auf den Leib, daß du dich vor ihm fürchtest, und wenn er sich einmal von dir abwendet oder unter irgendeinem psychologischen Zwang anders als fortissimo spricht, so verstehst du doch kein Wort. So wenig wie die griechischen Kostüme zwischen die Kiefernstämme, passen die psychologischen Intimitäten Grillparzers für die frische Luft; Szenen, wie die zwischen Kreusa und Medea, die ihrem inneren Wesen nach auf die Intimität des Hauses angewiesen sind, tragen sich am Rande des Schauplatzes, schlecht sichtbar, noch schlechter hörbar und doch viel zu freiluftig auf einer Veranda zu, und wenn der Palast des Kreon in Flammen einstürzen soll, so kann man sich höchstens ein dürftiges Reisigfeuer mit schwacher Rauchentwicklung leisten. Hier ist in lächerlicher Weise das naturalistische Prinzip in sein Gegenteil umgeschlagen; diese Naturbühne wirkt hundertmal naturloser, illusionsschwächer als der schwächste Theaterapparat. Und zwar wirkt sie immer nur als eine jämmerliche Unzulänglichkeit, nie als eine planvoll stilistische Beschränkung, denn alle Formen, vor allem das rohe Visavis mit den Spielern, sind eben höchst natural —, und die herüberheulenden Dampfpfeifen, die Gartenarbeiter, die mal über den Hintergrund bummeln, die Sonne, die sich dem dramatischen Beleuchtungsplan durchaus nicht anzupassen vermag, sie alle sorgen weiter dafür, daß irgendein Eindruck von künstlerischer Geschlossen-

heit nicht entsteht, sondern daß der schlechte Effekt schmierenhafter Unzulänglichkeit sich einstellt.

Und das ist tatsächlich die Regel. Durch den Widerstreit mit dem dramatischen Kunstwerk erzielt das Naturtheater in der Praxis eine grotesk illusionslose Wirkung, während seine theoretische Gefahr eine zu besinnungslose Anspannung der Illusion ist. Es war wohl diese theoretische Gefahr, an die Josef Kainz dachte, wenn er die Gefahr des Naturtheaters in die Worte zusammenfaßte: „Hier wirft jeder Grashalm den Schauspieler um." In der Tat scheint jedes Stück echter Natur auf dieser Szene dem Schauspieler eine Vitalität abzuverlangen, die seine Gestalt in dieser Art und in diesem Grad weder haben kann noch soll. Seine Echtheit ist von ganz anderer Art als die der Grashalme. Wer je erlebt hat, wie entsetzlich es ist, wenn ein Schauspieler in einer Szene, wo er leiden soll, wirklich krank wird, der weiß, daß auch hier die „Echtheit" der Kunst eine ganz andere ist, als die der Natur. Tatsächlich unterliegt aber bei diesen Naturtheatern nur der Schmierant oder das kläglichste Machwerk der volleren Natur der Gräser und Bäume. Sobald uns ein wirklicher Dramatiker und ein leidlicher Schauspieler in seine Welt ruft, empfinden wir umgekehrt die Landschaft als eine höchst unzureichende Dekoration. Eine Dekoration, die nach der Stimmung ihrer Formen, Farben und Lichter nur in ganz seltenen, ungewöhnlich glücklichen Fällen ihre Pflicht der Dichtung gegenüber erfüllen kann und die deshalb hinter jedem leidlich guten Kulissenbau und jedem ordentlichen elektrischen Lampenlicht weit zurückbleibt.

Der Feuilletonist pflegt heute Berichte über Naturtheatervorstellungen, deren Unzulänglichkeit er nicht verhehlen kann, versöhnlich dadurch zu schließen, daß er auf die Schönheit der Landschaft, die gute Luft, das angenehme Abendlicht auf den Kiefern, kurz, auf die Natur hinweist,

die ja für alles schadlos halte. Mir scheint solche Versöhnlichkeit nicht wohlangebracht. Wenn es schon Menschen gibt, die das „Gesamtkunstwerk" ablehnen, weil ihnen gerade die Übertragung der großen Schöpfungsmelodie auf ein einziges Instrument die höchste und vollkommenste Wirkung aller Kunst ist, weil ihnen (nach Goethe) die „Würde des echten Künstlers" in der möglichsten „Absonderung seines Kunstfaches" von jedem anderen ruht, wieviel mehr Stimmen müßten sich noch viel leidenschaftlicher erheben, um diese trübe Vermischung der beiden tiefsten Quellen zu verbitten, die unser geistiges Dasein speisen. Im Naturgenuß bin ich ganz und gar Geschöpf, und genieße das Glück, mich mit Gras und Baum in eine große Harmonie des Lebens willenlos einzuordnen. Im Kunstgenuß aber nehme ich teil am Glück der großen Schöpfer, berausche mich an der Göttlichkeit eines Willens, der sich aus allen Naturteilen eine völlig eigene, neue Welt aufbaut. Ich kann diese beiden entgegengesetzten Kräfte nicht sicherer vernichten, als wenn ich sie gleichzeitig wirken lasse. Zu dem Greuel des „Lebenden Bildes" und des „Schlüsselromanes" stellt sich nun das „Naturtheater". Eine Bedrohung der wesentlichsten kulturellen Grenzformen. Den Rausch einer schöpferischen Dichterkraft werde ich nur in mich aufnehmen können, wenn ich ihm in einer Welt begegne, die ganz und gar um des Dichters willen geschaffen ist, die keinen anderen Zweck hat, als seinem Willen zu dienen. Aber auch die Schönheit der Kiefern in der Abendsonne wird mich nur dann ganz erfüllen, wenn ich mich ihnen, Geschöpf den Geschöpfen, geschwisterlich gesellen darf, wenn kein dazwischen schwätzender Menschenwille unsere fromm hingegebene Gemeinschaft aufstört. Das Naturtheater bleibt eine Lästerung für jeden, zu dem das Theater mit seinem Willensrausch oder die Natur mit ihrer berauschenden Willenlosigkeit je wahrhaft gesprochen hat.

DRAMATISCHE BIBLIOTHEK

UNSERE JÜNGSTEN

Unsere Jüngsten sind unsere Hoffnung. Und so wir in ihnen Entwicklung, Erfüllung oder gar die bezwingende Geste des geistigen Eroberers spüren, wollen wir ihren Weg frei und leicht machen. Wir leben nah unter ihnen, und so fühlen wir den heftigen Schlag ihres Herzens, wie ihre sprungleicht himmelwärts stürmenden Gedanken. Chaos ist in ihnen, Ungestaltetes, Gebärde, die oft Grimasse wird; phosphorizierende Gehirne, die noch unausgedachte letzte Möglichkeiten für ewige Feuer der Wahrheit halten. Aber nicht alles ist uns Wert, weil es jung ist. Doch so in ihnen die Kraft ihrer geschleuderten Arme bezwingt, so in ihnen Himmel und Hölle ist und Herz und Gedanke, wollen wir ihnen folgen und ihr Ziel bereiten. Jetzt, wo der Moloch Krieg so viel Verheißung und geistige Kraft verschlungen, wollen wir doppelt achtsam sein auf werdende Keime und die Muttererde bestellen. Gewiß wird nicht alles hochschießen und nah den Gestirnen selber Stern werden und Flamme. Manche Verheißung wird ohne Erfüllung bleiben. Das darf uns aber nicht abhalten, die Idee der Entwicklung zu ehren. Jedes dem Zufall preisgegebene starke Talent, das untergeht oder das Herz der Zeit nicht findet, um sich darin auszuwirken, ist eine Schmach der Zeit, die es geboren. Und so wollen wir unsere Jungen und Jüngsten fördern, weil sie unsere Hoffnung sind und Liebe oder Erhebung werden sollen für die, die nach uns kommen.

In dieser Bibliothek werden wir auffangen und für Bühne und Publikum programmatisch herausstellen alles, was uns an junger Kraft zugänglich und förderungswürdig erscheint. Diese Bibliothek ist also

Oesterheld & Co. Berlin W. 15





UNSERE JÜNGSTEN

nicht die Gesamtheit schöpferischer Moderne, sondern nur Teil des Ganzen, der aber in dieser Gesamtheit gewiß nicht unwichtig oder uninteressant ist. Als erste Autoren und Werke erschienen:

Bd. 1. LEO HERZOG, Schattentanz. Phantast. Tragikomödie in 3 Akten. Preis 2,50 Mk. broschiert.
Die Tragödie des Wunderkindes. „Ein deutscher Dichter, voll Phantasie und Gestaltungskraft . . . Er gibt aphoristische Szenen in scharfen und ungemein echten Lebensumrissen.“ Frankfurter Zeitung.

Bd. 2. CURT CORRINTH, Der König von Trinador. Ein Menschenspiel. Preis 4 Mk., geb. 5,50 Mk.
Es ist das Drama, das jeder wahre Mensch einmal erlebt und das darin wurzelt: sein wesensgemäßes Verhältnis zu Welt, Leben und Menschheit sich erkämpfen. Das ist hier, neuartig und erstmalig im Dialog wie in der Linienführung, nicht gepredigt, sondern in blutdurchströmte, aufrüttelnde Handlung umgesetzt.

Bd. 3. DIETZENSCHMIDT, Kleine Sklavin. Eine Tragikomödie. Preis brosch. 4 Mk., geb. 5,50 Mk.
„Die kleine Sklavin“ ist ein gewaltsam gewerbsmäßiger Liebe ausgeliefertes Kind. Neuartig in Ton und Kolorit, gibt dieses Stück in zartesten Stimmungen Peinlichstes, Letztes und im Mittelpunkt der Handlung eine ganz passive Heldin. Erschütterte Herzen werden diesem Dichter Gefolgschaft leisten.

In Vorbereitung befinden sich u. a.:

Bd. 4. H. F. v. ZWEHL, Godiva. Eine dramat. Ballade. Preis brosch. ca. 3 Mk., geb. 4,50 Mk.

Bd. 5. DIETZENSCHMIDT, Jeruschalajims Königin. Tragödie. Preis brosch. 3 Mk., geb. 4,50 Mk.

Oesterheld & Co Berlin W. 1

2. Marionetten-Theater.

Vor einigen Jahren schien es, als ob als ästhetischer Reiz für das Luxuspublikum der Großstädte das Marionettentheater wieder ständige Einrichtung werden sollte. Eine berühmte Münchner Marionettenbühne gastierte monatelang im Berliner Westen. Was in den äußersten Ring der Vorstädte, in das Vergnügen der Allerharmlosesten hinausgedrängt schien und selbst dort kaum noch leben wollte, das öffentliche Puppentheater — plötzlich kehrt es wieder ins Herz der Großstadt zurück und erringt sich das Interesse — im wesentlichen freilich der Modebeflissenen, die einen neuen Stoff für Teegespräche brauchen, nebenher aber auch der ernsthaftesten Kunstfreunde. So scheint denn in dieser uralten Form des Theaters mit mechanischen Akteurs ein unsterblicher Kern, eine Art von Wirkung, die durch nichts anderes zu ersetzen ist und deshalb immer wiederkommen muß. Wenn eine so alte Kunstform zu neuer Kraft erwacht, so muß man, um ihre Wirkungen recht zu genießen, recht zu werten und vielleicht auch recht leiten zu können, zu erkennen suchen, was diese Kunst uns besonderes zu leisten imstande ist, und — das wird bei der natürlichen Maßlosigkeit jeder neuaufkommenden Mode fast noch wichtiger — was sie nicht zu leisten vermag.

Für jede Arbeit ästhetischer Grenzsetzung scheint seit Lessings Tagen unübertroffen das Verfahren vom speziellen Material der betreffenden Kunstgattungen auszugehen. Die Marionettenbühne ist insoweit nur ein Theater wie alle anderen, als sie durch den Schein einer Handlung, eines wesentlich zwischen Menschen spielenden Lebensvorgangs uns illusionieren, uns bestimmte, vom Dichter oder Leiter des Spiels gewünschte Empfindungen eingeben will. Von der gewöhnlichen Bühne unterscheidet sie sich aber dadurch, daß sie zu diesem Effekt auf das Hauptillusionsmittel des

lebendigen Menschen verzichtet und ihn durch die tote, mechanisch bewegte Puppe ersetzt. Besteht nun trotz aller Entwicklung der Menschenbühne die Marionettenbühne durch die Jahrhunderte fort und entfaltet immer wieder neue Reize, so kann das nur heißen: daß in der Puppe irgendwelche Wirkungsmöglichkeiten stecken, die vom lebendigen Körper in gleicher Weise nicht ausgehen können. Wäre nun in unserem ersten Satze das Wort „Illusion“ ganz einfach gleich „Täuschung“, gleich besinnungslosem Hineinreißen in den Glauben an die Wirklichkeit des dargestellten Vorgangs, so wäre die Überlegenheit des lebendigen Körpers wohl so ganz zweifellos und offenkundig, daß irgendein Verharren bei der Marionettenform gar nicht verständlich wäre. Tatsächlich ist aber alle künstlerische Illusion ein Mittleres zwischen getäuscht und wissend sein. Ich will meinen eigenen Glauben an dem dargestellten Vorgang bewußt genießen; ich brauche also stilisierende Kräfte, die den Lebensvorgang umbilden, die in das Naturbild die Betonungen hineintragen, die der persönlichen Anschauung des Künstlers entsprechen. Das im vorgeblichen Naturvorgang sichtbare Medium des künstlerischen Temperaments ist es, das die künstlerische Illusion des Zuschauers immer davor bewahrt, in eine bloße Täuschung zu verfallen, aus der statt Kunstgenuß ein panischer Schrecken zu folgen pflegt. Die Geschichte aller Stile und also auch des Theaterstils bewegt sich nun aus dem Motiv, ob ich mehr das täuschende Naturelement oder das befreiende Geisteselement innerhalb der künstlerischen Illusion betont wissen will. Zeiten, in denen die ästhetischen Instinkte lebhaft aber unkultiviert, ohne bewußte persönliche Durchbildung sind, deren Kunstinteresse ein wesentlich stoffliches ist, werden zu einem Naturalismus im Sinne einfacher Kopie tendieren und zum Entscheidenden in der Kunst die täuschende Kraft machen. Noch vor zwanzig Jahren hätte deshalb der gebildete Deutsche

mit Entrüstung jede ernsthafte Würdigung des Marionettentheaters abgelehnt, es für eine kindische Spielerei erklärt, die mit dem eigentlichen Wesen künstlerischer Illusion gar nichts zu tun haben könne! Inzwischen haben wir gelernt, im Kunstwerk vor allen Dingen den sichtbar gestalteten Willen des Autors zu lieben, im ästhetischen zum wenigsten ist die Betonung auf die Seite der Freiheit vom Naturstoff gefallen, und so können wir diese an zehn Fäden agierenden Stofffiguren als künstlerische Ausdrucksmittel ernst nehmen, — vorausgesetzt, daß sie bestimmt sind, eine Anschauung auszuwirken, bei der es nicht auf den Schein der Natur ankommt, sondern auf jene stilistischen Verkürzungen, die zu geben das Wesen der Puppe ist.

Das erste Grundgesetz der Marionettenbühne heißt also stärkste Stilisierung, ihre oberste Todsünde heißt „Natürlichkeit". Branns Marionettenbühne veranstaltete zum Beispiel eine auch für die Gemeinde Goethes anregende Aufführung des „Doktor Faust" nach dem alten Puppenspieltext. Bei der technischen Vollkommenheit, mit der diese Marionetten fast in allen Gelenken dirigiert und bewegt werden, und bei der Geschicklichkeit, mit der zuweilen die sprechende Stimme ganz in der Richtung der Figur und in absoluter Harmonie mit jeder Bewegung klingt, gibt es hier Momente, in denen unser Bewußtsein, eine Puppe vor sich zu haben, fast erlischt und die Figur einen vollkommenen Schein von Natur gewinnt. Der Effekt solchen ganz geglückten Kunststücks ist aber keineswegs ein künstlerischer, Gefühl erhöhender, sondern im Gegenteil ein höchst peinlicher, beängstigender, den Zuständen der optischen Täuschung oder des Panoptikums verwandt. Die Einsicht in den realen Zustand wird uns verschleiert, ohne daß wir irgend etwas dabei gewinnen. Diese merkwürdig winzigen Menschen gehen mir auf die Nerven! — Sobald sich dagegen dieser Bann löst, hauptsächlich in den Groteskszenen, wenn Hans-

wurst die Teufel springen läßt, oder der grotesk-phantastische Drache mit dem Hanswurst durch die Luft fährt, oder der allerliebste Teufel Auerhahn sich gackernd um des Hanswursten Seele bewirbt, tritt bei einem Minimum von Täuschung doch eine starke und durchaus künstlerische Wirkung ein, die uns mit unalltäglichen, in diesem Falle lustigen Gefühlen erfüllt. Die künstlerische Marionettenwirkung ist aber auf den bloßen Kasperlestil keineswegs eingestellt. An der gleichen Bühne zeigte ein (nur nicht sehr witziger) „König Violon" den Weg zu satirischen Effekten im besten Simplizissimusstil; in Adams hübscher Oper „Die Nürnberger Puppe" erschließt die dem Grade nach unbegrenzte, der Mannigfaltigkeit nach so sehr begrenzte Beweglichkeit der Puppe den Weg zu einer durchaus opernhaft drolligen Grazie, und bei den Spielen eines Dichters wie Maeterlinck mag die feierliche Unfreiheit der Akteurs sogar eine grausig symbolische Wirkung üben! In all diesen Fällen aber kommt die Wirkung daher, daß der spezielle Charakter des Materials in sein Recht tritt. Denn mag die Wirkung nun spukhaft erschütternd oder grotesk erheiternd sein, oder sich mit ruckweiser Beweglichkeit in der Mitte einer drolligen Anmut wiegen, in jedem Fall stammt der künstlerische Effekt aus der anorganischen Natur des Materials, aus der Ausnutzung der stilistischen Wirkungen, die der stets nur teilweise und zeitweise und immer nur übergangslos bewegliche Gliedermann darbietet. Die Wirkung hört überall da auf, künstlerisch zu sein, wo man versucht, über den Charakter des Materials hinwegzutäuschen, und wird dort wertvoll, wo sie aus der Natur des Materials abgeleitet wird.

Diese Aufzeigung des elementarsten Kunstgesetzes am Fall der Marionettenbühne hat für unsere Tage vielleicht noch einen besonderen Wert. Denn seit ein paar Jahren haben wir eine Art Theater, die, der dramatischen Menschenbühne ebenso unvergleichbar fern wie das Marionettenspiel,

zu künstlerischer Wirkung auch nur gelangen kann, wenn sie sich auf die spezifischen Möglichkeiten ihres Materials besinnt. Ich meine nichts Geringeres als des Kino allmächtige Majestät. Alle Scheußlichkeit des Kinematographentheaters kommt daher, daß es um den Natürlichkeitsschein der Menschenbühne buhlt. Vergleichbar ist es tatsächlich nur mit dem Marionettentheater, als der weltgeschichtlich zweite Fall eines Theaters mit totem Material. Der große Unterschied, die Daseinsberechtigung des Filmtheaters aber liegt nun darin, daß sein Material ganz entgegengesetzte Möglichkeiten hat. Denn wenn die plastischen Figuren des Puppenspiels durch ihre unnatürlich begrenzte Beweglichkeit ein stilistisches Element besitzen, so beruht die stilisierende, das heißt künstlerische Kraft der Flächenfiguren auf der Filmbühne in ihrer übernatürlich unbegrenzten Beweglichkeit — darin, daß sie in jedem beliebigen Tempowechsel vorwärts und rückwärts dirigiert werden können, daß jede Raumüberwindung hier nur Spiel ist, und daß selbst der Zeitablauf scheinbar zurückgedreht werden kann! Wenn also das tote Material der Marionette drollig oder grausig menschliche Unfreiheit herausstilisieren kann, so kann das tote Material der Flimmerfläche höchst grotesk oder märchenhaft ernst die Freiheitsspiele menschlicher Phantasie verkörpern. Aber auch für diese Abart des Theaters mit totem Material gilt das Gesetz, daß stärkste Stilisierung die erste Tugend, und das Streben nach „Natürlichkeit" die oberste Todsünde ist. Nur, wenn die Filmbühne endlich von ihrem sogenannten Drama fortfindet und sich auf die spezifischen Mittel ihrer Kunst besinnt, nur dann wird sich das Kinematographentheater einen kunstgeschichtlichen Rang erobern, wie ihn (nach glücklicher Verbindung mit dem modernen, malerischen Geschmack) das Marionettentheater auch heute wieder behauptet.

3. Kinematographentheater.
(Film und Schauspielkunst.)

Als die erste Blütezeit der Kinematographentheater begann, stellte sich sehr bald heraus, daß die greulichen Filmdramen ein glänzendes Geschäft für ihre Verfertiger und eine schwere Konkurrenz für die Autoren der richtigen Theater bedeuteten. Die in einem Verband zusammengeschlossenen deutschen Bühnenschriftsteller beachteten zuerst wesentlich den zweiten Punkt und erließen einen flammenden Protest gegen die Unkultur des Filmdramas. Die gescheiten Kinounternehmer aber lenkten ihre Aufmerksamkeit auf den ersten Punkt und verfehlten natürlich nicht, hinzuzufügen, wie ungemein sich das Filmdrama künstlerisch veredeln werde, wenn statt der üblichen Lieferanten die geschätzten Bühnenschriftsteller die Filmpartituren schreiben würden. Sofort entdeckten die verbundenen Bühnenschriftsteller, daß es nicht nur ein gutes Geschäft, sondern geradezu eine heilige Pflicht sei, den Film durch ihre Mitwirkung zu veredeln! Und als ich mir damals erlaubte darauf hinzuweisen, daß der Genre des gefilmten „psychologischen Dramas" an sich hoffnungslos scheußlich, widergeistig und roh sei, daß die Person des Textverfertigers darauf gar keinen Einfluß habe und daß mir die ethische Motivierung dieses geschäftlich äußerst nützlichen Entschlusses deshalb etwas anrüchig sei — da wandte sich die moralische Entrüstung und der flammende Protest der vereinigten Bühnenpoeten gegen mich; „mit unbefangener Stirn" — wie Kollege Ibsen sagt — hielten sie Gerichtstag (aber nicht über sich selbst!) — und mit einer sehr humoristischen Feierlichkeit, deren nähere Beschreibung hier leider nicht zur Sache gehört, wurde ich aus der Gemeinde jener Heiligen entfernt! — das war am Ende des Jahres 1912. Kurze Zeit darauf hatte man eine Probe aufs Exempel:

Es gab zum erstenmal, mit mächtiger Wucht angekündigt, einen „Kunstfilm“! Der richtige Bühnenschriftsteller Paul Lindau hatte ihn geschrieben und was am Ende noch wichtiger war, der wirklich große Schauspieler Albert Bassermann hatte ihn gespielt. Es gab also eine Gelegenheit festzustellen, ob es in der Tat möglich sei, das Filmdrama zu „veredeln“, dadurch, daß man Schriftsteller von Rang für das Szenarium und Schauspieler von Bedeutung für die Darstellung heranzog. Ich gebe nachstehend die zu prinzipiell Wichtigem vorschreitenden Betrachtungen, die ich damals führte, unverändert wieder. Wenn dabei von Paul Lindau, der inzwischen gestorben ist, in wenig liebevoller Weise gesprochen wird, so kann und will ich das nicht ändern. Ich glaube gern, daß der alte Herr im persönlichen Verkehr sehr reizend gewesen ist; — ich habe stets nur mit seiner öffentlichen Wirksamkeit zu tun gehabt, und es verträgt sich nicht mit dem Pflichtgefühl meiner öffentlichen Wirksamkeit, zu verhehlen, daß sich Paul Lindau um die deutsche Kunst und Kultur summa summarum sehr schlecht verdient gemacht hat.

*

Nun also haben wir den ersten literarischen Film gehabt, die Probe auf das Exempel: Den Film „Der Andere“ von Paul Lindau, gemimt von Albert Bassermann, aufgeführt in den Lichtspielen am Nollendorfplatz zu Berlin.

Nun bin ich weit entfernt, den alten, aus so vielen Sätteln gestürzten Bühnenpraktikus Paul Lindau für einen Dichter und sein Schauspiel „Der Andere“ für ein Drama zu halten. Aber dies einstmals viel gegebene Stück war immerhin eine geschickte und nicht ganz uninteressante Theaterarbeit. Wäre Paul Lindau ein Dichter, so hätte in seiner Hand das zugrunde liegende Motiv — die Bewußtseinsspaltung, die doppelte Existenz — eine geistige Natur und eine sinn-

bildliche Bedeutung für allgemein menschliches Schicksal gewinnen müssen — eine tragisch-dichterische Wendung, wie sie fast in allen Werken Heinrich von Kleists und so mancher neueren lauert. Für Lindau, den Schriftsteller, ist umgekehrt gerade das einmalig Außerordentliche, das medizinisch Abnorme des Falles wichtig, weil es zu aufregenden, spannenden Theatersituationen führt. Sein Staatsanwalt, der des Nachts einbricht, beherbergt nicht, was allein den Fall erst dichterisch und menschlich interessant machen würde, eben auch einen Verbrecher in seinem Busen, er ist der romanhaft glatte „Ehrenmann", der durch seine Krankheit zu ganz unverständlichen, seiner Natur nicht im mindesten entsprechenden „Schlechtigkeiten" kommt, und also ein höchst untragisches, aber desto mehr trauriges, „bedauernswertes" Schicksal hat. Dies sentimentale Theaterstück wird nun nach Schriftstellermanier in eine Beziehung zum Geist gebracht durch eine Tendenz, die platt liberale Tendenz, daß es gerade ein Staatsanwalt der schärfsten Art sein muß, an dem dies pathologische Beispiel von menschlicher Verantwortungslosigkeit aufgestellt wird.

Um diese lahme, gar nichts beweisende Tendenz ist es am wenigsten schade — aber es bleibt charakteristisch, daß Bassermann erst bei der Vorstellung des Films durch den gedruckten Zettel erfuhr, daß er nicht einen Staatsanwalt, sondern einen Rechtsanwalt gespielt hatte! Der Staatsanwalt wäre seinem Wesen nach ja doch gefallen, da sich seine unduldsam schneidigen Überzeugungen nur durch Aussprache, aber nicht pantomimisch darstellen lassen. Diese Pointe (und jeder wertvolleren wäre es ebenso gegangen!) muß also der Film knicken. — Was nun aber dem Lindauschen Theaterstück sonst noch irgendeinen Reiz gibt, der es über die Rubrik „Verbrechen und Unglücksfälle" erhebt und für Kulturmenschen zugänglich macht, das ist ausschließlich der Zwang

der dramatischen Form. Daß die Geschichte von diesem Staatsanwalt auf vier Bühnenbilder zusammengedrängt werden muß, mit der Notwendigkeit, alles Davor- und Dazwischenliegende durch die Reden der auftretenden Personen zu exponieren, das gibt dem Stück eine Dichtigkeit, die es über den plattesten Naturalismus erhebt. (Und daher der Name „Dich—tung“!) Wie der Auftritt der Personen arrangiert ist, wie ihr Dialog zweckmäßig geführt ist, das erzeugt eine Spannung halbwegs geistiger Art, die als Ersatz für menschliche Teilnahme gelten mag. Paul Lindau aber, der im Geschäft des Kunstrichters alt geworden ist, hat vom eigentlichen, überstofflichen Wesen der Kunst so wenig begriffen, daß er jenen Zwang der Form, durch den seine eigenen Arbeiten zu irgendeinem Werte gelangen, lediglich als lästige Fessel empfindet, und daß er den Film preist, weil er den Dramatiker von jeder Fessel des Schauplatzes befreie! Wirklich ist nun der Film „Der Andere“ von jedem Zwang der Form so frei, wie der letzte aller Kolportageromane. Die Darstellung kann kapitelweise mit dem Stoff durch dick und dünn gehen — und daß sie nicht mit der Geburt des nachtwandelnden Rechtsanwalts, sondern mit „Paul Lindau am Schreibtisch“ ihren Anfang nimmt, ist eine beinahe witzige Konzession.

Wir bekommen also eine reizlos „richtige“ Moritat vorgelebt, aber da es für die Mittel der Pantomime immer noch eine viel zu komplizierte Moritat ist, so wird alle zwei Minuten ein erklärender Text nötig, der im schönsten Zeitungsdeutsch die Bilderfolge unterbricht. Der Eindruck ist der eines Hintertreppenromans, den der findige Kolporteur diesmal mit besonders zahlreichen und sogar beweglichen Illustrationen ausgestattet hat. Kurz, ein Film, der zwar etwas zahmer und also langweiliger, aber nicht im mindesten geisthaltiger ist als das „Europäische Sklavenleben“, „Die

Schrecken der schwarzen Hand", „In der Großstadt verloren" und alle anderen.

Aber Bassermann? Man muß ja gegen Kritiker vom Schlage Lindaus oft genug hervorheben, daß der Schauspieler ein Künstler auf eigene Faust zu sein vermag, daß die Duse bei Dumas und Bassermann bei Sudermann nicht durch, sondern trotz des gegebenen Textes große Darstellungen menschlichen Wesens geben, weil sie mit dem Blut ihres ganzen seelisch-körperlichen Daseins die schattenhaften Vernunftgeburten der Schriftsteller tränken. Was aber von Bassermann auf dem Film erscheint, das ist selbst kaum mehr als ein verzerrter Schatten seiner Kunst. Kein Mensch kann aus diesem Film erfahren, was Albert Bassermann für ein Schauspieler gewesen ist. Nicht nur die Worte fehlen, nicht nur die Melodie seiner Stimme, die Leidenschaft seiner Akzentsetzung, sein Lachen und Weinen. Nicht nur jenes bestimmte Verhältnis, jene gesetzmäßige Verbindung von Ton und Bewegung, die vielleicht mehr als alles andere individualisiert. Es fehlt der Anhauch des Körperlichen, jene spürbare physische Gewalt, die niemals eine Photographie, sondern nur zuweilen ein sehr genialer Porträtmaler der Natur nachbilden kann. Und was übrig bleibt: die bloße Flächenprojektion der Mienen und Gesten? — — — an drei oder vier typischen Bewegungen kann man im Sinne eines Steckbriefes wohl den bekannten Bassermann erkennen. Aber wie grob, wie undelikat, wie überdeutlich sind doch alle entscheidenden Momente dieses Doppellebens gemacht — oder erscheinen sie nur so in der lautlosen, körperlosen Abstraktion der Flimmerkiste? — Gewiß, unter den sechstrangigen Mitmimen dieses Films erscheint Bassermann einfach durch die Eleganz seiner Haltung, durch die Kultur seines Gesichts wie ein hauptstädtischer Gast im Ensemble von Kyritz. Aber die eigene Leistung seiner Filmmimik geht nirgends über das hinaus, was uns viele Dutzend durch-

schnittlicher Charakterspieler auch bieten könnten. — Was ist das für eine Schauspielkunst, die im Plakatstil arbeiten muß, und bei der trotzdem dauernd inschriftliche Erläuterungen nötig sind: „Dieses Benehmen gibt N. N. einen Verdacht ein“ — „X. faßt jetzt einen Entschluß“ —!

Nein, auch vom eigentlichen Wesen des Körperkünstlers bleibt nichts auf dem Film. Und der wirkliche Dichter? Die Zeitungen meldeten unlängst, daß die Zensur in Stuttgart einen Film nach Schillers „Räubern“ wegen seiner pöbelhaften Kolportageroheit verboten hat! Man braucht nicht zum Freunde der Zensureinrichtung zu werden, um gerade diese Äußerung des einmal bestehenden Instituts mit herzlichem Beifall begrüßen zu können. Denn es ist ganz leicht, sich vorzustellen, welch rohe und gemeine Moritat übrigbleibt, wenn man dem Schillerschen Jugenddrama die adelnde Kraft all dessen nimmt, was nur im Fanfarenklang der Worte lebt. Wenn das Denken erst die Dinge „böse oder gut“ macht, so macht das Dichten, das Gestalten im Wort, erst die Stoffe edel oder gemein. Und unter der Aufschrift „Schillers Räuber“ in einer Bildermimik das festzulegen, was nur der roheste Pöbel, der völlige Kunstbarbar für den eigentlichen Gehalt der Schillerschen Dichtung halten kann, das ist eine Gemeinheit, die von Rechts wegen verboten werden soll. Die tiefste Unbildung, die in jeder Dichtung nur auf das öde Stück naturalistischer Handlungsfolge reagiert, erfährt an diesen dramatischen Films Stärkung. Und ich denke, diese erste Probe aufs Exempel beweist genug, daß die Filmdramatiker dem Geiste dieser Unbildung dienen. Denn, ob von Sudermann, Blumenthal oder Lindau ausgehen wird, was von Shakespeare und Schiller nicht ausgehen kann: der Geist, der selbst im Film noch wahrnehmbar ist? — Ich habe behauptet: die Entschließung der deutschen Bühnenschriftsteller zu dramatischer Filmverfertigung ist

eine tiefe Schädigung für die dramatische Kunst, ihre Wirkung und ihr Verständnis; und zugleich nimmt diese Entschließung den Kinematographenleitern den Blick für die sinnliche, künstlerische Möglichkeit ihres Apparats: das außerpsychologische Phantasiespiel[1]). Diese Entschließung ist also ein kultureller Schaden für die Gesamtheit und lediglich ein materieller Nutzen für die Lieferanten. Sie ist eine unsoziale, eine kulturell gewissenlose Handlung, unwürdig für Männer, die behaupten, dem Geiste zu dienen. — Die Probe aufs Exempel hat bewiesen, daß ich Recht habe.

---

[1]) Näheres hierüber siehe im Schlußabschnitt des Buches: „Die Kinematographenfrage“.

DIE ORGANISATION DES THEATERS

IX.

DIE SOZIALISIERUNG DES THEATERS

Es ist der größte und der gefährlichste Erfolg der Romantik gewesen, daß sie das Losgelöstsein des Künstlers von der menschlichen Gesellschaft, das die Generation unserer Klassiker noch mit allem Zorn als die eigentliche Schmach und Kulturlosigkeit des Zeitalters empfunden und bekämpft hatte, zu dem selbstverständlichen und eigentlich ehrenvollen Zustand des Künstlers machte, daß seither Byrons Luziferpose, die Pose leidvoll überlegener Weltabgewandtheit, als die normale Künstlergeste erschien. Es war das eigentlich Schöpferische der naturalistischen Bewegung, daß sie (obschon auf seltsamen ästhetischen Irrwegen) den Künstler wieder als den Führer, den Streiter, den Sprecher seiner Mitlebenden an den Tag brachte. Es war die größte Gefahr der neuromantischen Reaktion, daß sie dies kaum befestigte Gefühl wieder zerstörte und aus dem wahrhaften Genie eine Art Mondsüchtigen machte, der willenlos und lustvoll auf den Dächern seines Hauses wandelt, herzlich unbekümmert darum, ob die Passanten auf der Straße seine gefährliche Situation bewundern oder beklagen, seine Silhouette gegen den Himmel schön oder häßlich finden. — In diesem individualistischen Prinzip ist eine Lüge und deshalb eine Lebensgefahr. Denn wirkliche Kunst besteht immer darin, daß jemand von sich mehr weiß und mehr fühlt als sein Einzelsein, und wie sollte ich Mensch wohl zum All kommen und dabei den mir nächsten Ring, den Bund des Menschlichen, überspringen? Beethoven und Schiller bezeugen nur lauter, nicht anders als Goethe und Mozart, daß alle Kunst aus Solidaritätsgefühl stammt. Der Anachoret in der Wüste,

der wahrhaft mit seinem Gott allein sein will, macht keine Kunst. Bildnerischer Impuls stammt aus Gemeindegefühlen und will deshalb zur Gemeinde. Die Kunst läßt sich auch keineswegs um diesen Grundwillen betrügen. Wo der Wille zum Volk verleugnet wird, da schafft sie sich mit Notwendigkeit all die kläglichen Surrogate, die von dem Kreis der Eingeweihten über die Clique bis hinab zum Stammtisch im Kaffeehaus führen. In all diesen Sphären aber verdorrt die Kunst, denn der einzige Ersatz für das fühlende Volk ist der Wille dazu, die Sehnsucht danach, die geistige Erschaffung eines Volkes.

Von allen Kunstinstituten ist dem modernen Romantiker keines so fatal, keines wird von ihm so viel verleugnet und verleumdet, wie das Theater. Denn das Theater, urtümlich in all seinem Wesen und seinen Bestandteilen, widersteht der Lüge vom Privatcharakter der Kunst am allerdeutlichsten. Für den oberflächlichen Blick kann der Maler malen, ohne um die Wände zu wissen, an denen sein Bild hängen soll; für den Narren (wir haben königliche Beispiele) kann sogar der Architekt noch bauen, was nimmer bewohnt werden kann oder soll; aber das Theater ohne Publikum ist auch für den Tollen nicht vorzustellen. Der ganze Apparat versagt erfahrungsgemäß, wenn die Resonanz der Menge fehlt — psychologisch genau so sehr wie finanziell; das Publikum ist im Theater nicht nur als zahlender, sondern auch als mitschaffender Faktor — denn es gibt passive Mitwirkung. Wie an dem Tag, da sich aus der festlich ekstatischen Menge zuerst der Priester, der Sänger, der Darsteller des Gottes abhob aus den ihn umbrausenden Chören und das Drama entstand, so ist noch heute das Volk ein ganz sichtbarer und für keinen Schein und keine Vorstellung entbehrlicher Teil dieses Elementarkunstwerkes.

Aber während der Körper dieser Kunst so trotzig seine Urgestalt behauptete, drohte der Seele hundertfacher Tod.

Denn wo gab es in diesen letzten vier Jahrhunderten den einigen Geist, den zu Ekstasen fähigen Glauben, der aus einer Masse den Dichter und den Darsteller des gemeinsamen Gefühls herausgetrieben hätte!? Einmal flammte nach der Zerstörung der katholischen Christenheit mehr als halb heidnisch das Feuer einer großen Weltfreude bei den Herrschenden des fröhlichen alten England auf, aber Shakespeares kaum ausreichend breite Gemeinde zerbrach im Sieg des neuen puritanischen Christentums. Das Spanien, in dem Calderons Theater dem Geist des widerwirkenden Barockchristentums diente, dorrte hin. Die allzu dünnschichtige Gemeinde, in der und von der das klassische Theater der Franzosen gelebt hatte, zerbrach die Revolution aus der Tiefe, weil der Königliche Herr und Besitzer dieser Kultur vielleicht den Staat, aber doch auf die Dauer nicht das lebendige Volk bedeuten konnte. Und wir in Deutschland? Unsere bei weitester Rechnung dreihundert Jahre alte Theatergeschichte ist im Grunde nichts als ein einziger Verzweiflungskampf. Ein Kampf der Geistigen, die mit List und Gewalt sich das Publikum für eine Kunstform schaffen wollen, die ohne das mitlebende Volk nicht einmal eine Scheinexistenz führen kann.

Zuerst die streifenden Komödianten, die, von Feuerfressern und Seiltänzern unsicher unterscheidbar, das Verständnis, die Gemeinsamkeit, das Publikum durch bedingungsloses Eingehen auf die Instinkte der Lachlustigen und der Blutrünstigen sicher stellten: eine Gemeinde unterhalb der Kultur, ein gemeinsamer Teufelskult, aber immerhin eine organische Einheit, ein in sich lebendiges Theater. Dann kamen die Professoren und verbanden sich mit kulturwilligen Schauspielführern zur Erschaffung eines Kunsttheaters, und nun begann der Kampf mit dem Pöbel, der Theater füllen sollte, die im Geist und im Glauben einer ganz kleinen Gemeinde kultivierter Seelen gestaltet waren. Lessing warf die ganze

glühende Klugheit seines großen Herzens in die Wage — aber bei der dritten Wiederholung der „Minna von Barnhelm" mußten in Hamburg Seiltänzer die Zwischenakte ausfüllen, um das Publikum zu halten. Goethe stellt die Idee des Nationaltheaters in den Mittelpunkt seines Lebensromans und setzt sechsundzwanzig Jahre seines eigenen Lebens an die Führung einer Theaterdirektion — um schließlich einem dressierten Hund zu weichen, den die Gesellschaft des klassischen Weimar durchaus auf den Brettern sehen will.

Und mit ihnen und nach ihnen führen viele und vielverschiedene Geister den gleichen Kampf. Das tüchtig begrenzte Streben des „großen" Schröder, die edle Verworrenheit des unglücklichen Raimund, Immermanns große leidenschaftliche Seele und Laubes geschmackvolle Klugheit — sie alle liegen auf der gleichen Walstatt. Es wäre falsch zu sagen, daß damit gar nichts erreicht worden ist. In einigen Wenigen ist ein Gefühl geweckt worden, bei den Meisten und Mächtigen aber ein Schamgefühl. Es galt nun für Pflicht, für Sache der sogenannten Bildung, einen Anteil an dem höheren Leben zur Schau zu tragen, das große Dichter und Schauspieler im Theater entfalteten. Auf dieser kleinen Menge Gefühl und dieser großen Masse Heuchelei ruhte bis heute das soziale Dasein des Theaters — ideell und materiell.

Die Schaffung des Nationaltheaters war mißglückt — sie mußte mißglücken, weil der Geist der Männer, die aus ihrer Religiosität heraus ein neues Drama schufen und eine neue Schauspielkunst forderten, durchaus noch nicht der Geist der Nation war. Wir bekamen statt dessen Hoftheater, die zwar alle mit der Idee der national repräsentativen Bühne ein wenig kokettierten, ihrer Organisation nach aber das wirklich ziemlich unhöfische Leben der Nation gar nicht repräsentieren durften. Zudem lebten im Grunde auch sie von den Zahlungsfähigen und für die Zahlungs-

fähigen, sind deshalb in ihren Bemühungen, ein wirkliches Theatervolk heranzubilden, sehr vorsichtig und wenden ihre Zuschüsse lieber an jenes höchste C oder jene wandelndste Dekoration, die nach vier Generationen deutscher Theaterbildung im Massengeschmack die Seiltänzer und den dressierten Hund vertreten. Wie wenig übrigens der bloße Titel es war, der die Hoftheater von den Nationaltheatern unterschied, das führte uns das erste der deutschen Hoftheater, das Berlinische, alljährlich zu Gemüt durch sehr kostspielige Veranstaltungen, die ganz ausschließlich dem privatesten Vergnügen der allerhöchsten Person dienten. — Und wir hatten und haben Stadttheater: wären sie wirklich, was sie zuweilen scheinen wollen, soziale Institutionen von volksbildnerischer Tendenz, so bliebe erst zu untersuchen, wie weit die Stadtväter in der Fähigkeit, die Kultur der Zeit zu repräsentieren, den Landesvätern überlegen sind. In Wirklichkeit handele es sich in den meisten Fällen um kunstgeschäftliche Unternehmungen, die mit einem kleinen Gran von Kulturgewissen und einer großen Menge Bildungsheuchelei durchsetzt sind, bei denen aber in jedem Fall der Kassenabschluß letzte Instanz bleibt. Der Leiter dieser Institute, ob Intendant oder Pächter, unterscheidet sich also mehr formal als wesenhaft von dem Inhaber oder Leiter eines Privattheaters. Das Stadt- und das Privattheater sind ja auch noch durch eine ganze Reihe von Zwischenformen (Aktiengesellschaften mit mehr oder weniger gemeinnütziger Tendenz) verbunden. Und selbst beim Privattheater hört eine letzte übergeschäftliche Struktur nicht unbedingt auf, sintemalen es ja hin und wieder mäcenatische Aktionäre geben soll, die à fonds perdu arbeiten lassen. Indessen sind dies Ausnahmen, die weder der Zahl noch der Art nach etwas Wesentliches bedeuten. „Wohltätigkeit" löst nie eine soziale Frage. Der Charakter der deutschen Bühne wurde in den letzten Jahrzehnten durch die Privattheater be-

stimmt, die rein kapitalistischen Unternehmungen, die den Geldgebern mindestens die übliche Verzinsung einbringen sollen.

Überall wo eine Funktion aufhört, unmittelbare Äußerung eines lebendigen Organismus zu sein, wird sie, solange das Bedürfnis fortdauert, ein Geschäft. Die Lust am theatralischen Genuß ist geblieben oder auch durch den Abglanz der neuen dramatischen Kunst wieder belebt. Die Masse ist bereit, dem gut zu zahlen, der ihr den theatralischen Gemeinschaftsrausch verschafft, aber sie will es bequem haben, sie will das Fest auf die einfachsten, leicht verdaulichsten, dem gröbsten Gaumen schmackhaften Speisen gestellt sehn. Für ein je tieferes Niveau also das seelische Geschütz des Theaters eingestellt wird, um so sicherer trifft es im allgemeinen zum geschäftlichen Ziele. Im Geschäftstheater wurde der Verzweiflungskampf derer, die sich von dem Heraufkeimen einer neuen Art Frömmigkeit geeint wissen und die aus dem Theater wieder ihren Gemeinschaftsort machen möchten, völlig erbittert. Nun begann das große Markten, das Listen und Verführen, das Haschen der neuen Wahrheit nach einem Irrtum, der sie auf dem Markt siegreich machen könnte, — die halb tragischen, halb grotesken und keineswegs immer erfolglosen Versuche, wirkliche Dichter in die „Mode", zum Massenpublikum zu bringen. Durch das unglaubliche Geschick, die ganz seltene Zähigkeit und Treue, mit der es ihm gelang, ein Theater zwei Jahrzehnte lang durch alle notwendigen Kassenkonzessionen hindurch im Strom einer künstlerischen Idee zu steuern, ist Otto Brahm eine theatergeschichtliche Person allerersten Ranges geworden. Freilich auch er hat kein Publikum geschaffen, sondern nur einen kleinen Kreis von Menschen seines Glaubens gesammelt und erhalten, die stark genug waren, die nötige Menge durch den Betrug der Mode in sein Theater zu listen. Und viel zahlreicher als solche Sieger sind die Besiegten,

und weitaus am zahlreichsten jene, die sich auf gar keinen Kampf einlassen wollen, die von vornherein den Theaterkult in den Dienst jedes Teufels zu stellen bereit sind, um ihrem Beutel und ihrer Eitelkeit zu dienen — und die nicht einmal dazu das Talent haben. Der Winter z. B., in dem Otto Brahm starb, sah in Berlin binnen drei Monaten drei vollkommen ziellose Theatergründungen und fünf Theaterkonkurse! Daß man hier das Theater in skrupelloser Weise als irgendein Geschäft betreiben will, erschien auf dieser Stufe noch nicht einmal so schlimm, wie daß man es nicht zu betreiben verstand. Es waren also nicht Personen Unternehmer, die den gemeinen Instinkten einträgliche Befriedigung geben konnten, sondern solche, die überhaupt ohne Gefühl für die Instinkte der Menge, die guten und die schlechten, waren, Leute, die zu jedem Geschäft, dessen Massenabsatz etwas Publikumskenntnis verlangt, unbegabt wären.

An diesem Punkte nun wurde der moderne Theaterbetrieb auf einem viel kürzeren und derberen Wege für die Gemeinschaft gefährlich. Jetzt handelte es sich nicht mehr darum, daß ein Institut von kultureller Mission ein Geschäftsbetrieb geworden ist, sondern darum, daß es ein unsolider Geschäftsbetrieb geworden ist. Wozu denn freilich schon durch die Natur der schwer berechenbaren, weil allzu innerlichen und eben nicht zum Handeln bestimmten Güter, mit denen hier gehandelt wird, der innerste Anlaß gegeben ist. An diesem Punkte aber, wo nicht mehr innerer Fortschritt, sondern äußerer Bestand gefährdet wird, versuchte nun endlich auch die grobe Hand des Gesetzgebers einzugreifen. Das Theatergesetz setzte sich in Marsch, blieb stecken — und erreichte, ehe der Krieg die ganze Entwicklung umbrach, nicht einmal sein bescheidenes Ziel. Sein sehr bescheidenes! Denn es konnte und wollte natürlich gar nicht dafür sorgen, daß der Leiter eines Theaters

Führer zu geistigen Zielen sei, es trat nur mit einiger Wucht dafür ein, daß er wenigstens ein solider Geschäftsmann sei — nicht von Art der trübsten Kulturmarodeure, die von der heiligen Zügellosigkeit der Begeisterten die Zügellosigkeit ganz ohne Begeisterung für sich in Anspruch nehmen, — die Ungebundenheit, die bei ihnen nicht die Folge einer leidenschaftlichen Hingabe, sondern das Mittel eines skrupellosen Egoismus ist. In diesem Sinne war die gesetzliche Regelung der einfach liederlichen Gepflogenheiten des Theaters, ihre Einordnung in die Begriffe geschäftlichen Anstands und kommerzieller Korrektheit nicht nur praktisch, sondern auch moralisch als eine Wendung zur Aufrichtigkeit zu begrüßen. Im Namen welcher Kunst sollen denn nur die Inhaber der großstädtischen Schwank- und Possentheater ihren Angestellten Verträge auferlegen, die kein Bankkommis und kein organisierter Zimmergeselle unterschreiben würde? Das Interessante an jenen gar nicht zur Ausführung gelangten Gesetzesabsichten aber war der heftige Widerspruch, den sie bei gewissen Literatursnobs sofort weckten. Der Snob ist (im Gegensatz zum geistig selbständigen und produktiven Menschen) nur ein Philister mit umgekehrten Vorzeichen; und eine Philisteridee ist es, daß man die Schauspieler vor bürgerlichem Wohlergehen bewahren müsse, um ihr Talent nicht zu zerstören; sie ist keineswegs bloß falsch, sondern im höchsten Grade verdächtig. Ich finde, daß es nicht sehr sympathisch wirkt, wenn Leute, die in ihrem Leben der Idee selber noch keinen Groschen geopfert haben, dieselbe Kunst plötzlich so freimütig mit der Gesundheit und der Ehre — anderer Leute füttern. Und wenige Dinge dieser Welt sind mir so ungemein ekelhaft, wie die lebemännische Weisheit dieser Kulturkonservativen, die mit idealistischem Augenaufschlag versichern, daß die Prostitution ein notwendiger Bestandteil wahrer Theaterkunst sei. Wenn es möglich wäre, bei diesen Menschen ein Unterschei-

dungsvermögen zwischen einem gefälligen Sinnenkitzel (im Stile sehr hoher Kochkunst) und einem von seelischen Leidenschaften erzeugten Kunsterlebnis vorauszusetzen, so sollten sie sich gesagt sein lassen, daß jenes Minimum von Selbstachtung und Freiheit, unterhalb dessen der Verkauf des eigenen Körpers allein möglich ist, die allererste Voraussetzung jeder künstlerischen Kraftentfaltung ist; und daß es ferner von einer unbelehrbaren Seelenstumpfheit zeugt, die freie, die allerfreieste Liebe (die zu verweigern oder zu gewähren niemals irgendein Gesetz irgendeiner Schauspielerin verbieten oder befehlen kann) mit der unfreien, der erzwungenen oder erkauften Liebe zu verwechseln, die nach gewissen Paragraphen des bis dahin geltenden Theaterrechts allerdings eine absolut offizielle Institution war! Wenn es heißt, daß bei Änderung dieser Paragraphen (speziell bezüglich der Kostümlieferung) viele kleine Direktionen zugrunde gehen werden, so ist das vielleicht wahr, aber sicher kein Argument gegen das Gesetz. Sinn jedes Arbeiterschutzes ist die Ausrottung aller Betriebe, die nur bei Mißbrauch ihrer Arbeiter existieren können! Fehlen diese Bühnen dann irgendwo einem starken Bedürfnis, so mag das Publikum die Opfer bringen, die zu ihrer würdigen Organisation not sind. — Damit sind wir freilich wieder zu dem Punkte gekommen, wo mehr als der durch staatliche Maßnahmen zu sichernde Geschäftsanstand der Theater in Frage steht.

Hier beginnt das soziale Werk der Publikumsorganisation — das Innerlichste des ganzen Theaterproblems, das Entscheidende wird hier aufgegriffen. Ob auch dies durch Staatseingriff entschieden oder durch das Vorgehen freiwilliger Bünde geschehen soll, das ist eine weitere Frage. Sicher ist nur, daß ohne die umfassende Umwälzung der Publikumsorganisation alle Verwaltungsmaßnahmen Provisorien, alle künstlerischen Bestrebungen

Illusionen bleiben. Es bleibt das unsagbar Dilettantische, das Selbstbetrügerische all dieser alten und neuen Weihespiele, Nationaltheater und Volksfesthäuser, das da von oben nach unten gebaut ward, daß alles in der Luft hing. Daß man aus höchst subjektiven Wallungen heraus Tempel errichtete für ein Volk, das gar nicht da war, und sich dann selbst betrog und den Volksbegriff verdarb, indem man die paar tausend modebeflissenen Zahler, die die Reklametrommel aus den allerverschiedensten Gegenden und Schichten zusammengeholt hat, „Volk" nennt. Ein Theater ohne Publikum bleibt ein gegenstandsloses Spiel, und alle Versuche, durch die Reize des von einzelnen erbauten Hauses die Masse der Besucher heranzulocken und dauernd zu fesseln, all diese unzähligen Versuche in der Geschichte des deutschen Theaters sind auf die Dauer gescheitert. Eine wahre und wesenhafte Reform des Theaters ist deshalb nur die, die beim Publikum anfängt. Nur die Organisation der für den Bestand einer Bühne ausreichenden Masse, die sich freiwillig (von keinerlei Listen verführt) zur Absicht eines ernsthaften dramatischen Kunstgenusses und damit zu einer annähernden Gemeinsamkeit der Lebensanschauung, des Weltgefühls bekennt, nur solche Organisation kann eine geistig fruchtbare, kulturell folgenschwere Erneuerung der sozialen Grundlagen des Theaters bedeuten. Einen Beginn zu solchem Werk bedeuteten die großen Volksbühnenvereine, die vor dem Krieg in Berlin und Wien einen erstaunlichen Aufschwung genommen haben und sich in anderen deutschen Großstädten zu entwickeln anfangen. Zunächst nur Konsumvereine, die die Kost der Privattheater in Nachmittagsvorstellungen zu billigeren Preisen erwarben, wurden sie sehr bald auch Produktivgenossenschaften, die das ihnen erwünschte dramatische Gut mit selbst geworbenen Ensembles zur Aufführung brachten. Und die „Neue Freie Volksbühne" in Berlin

ließ sich von einem unserer besten Theaterarchitekten (Oskar Kaufmann) ein eigenes Haus erbauen — das größte und schönste Schauspielhaus Berlins (im ersten Kriegswinter eröffnet!). Dies war etwas anderes und sehr viel mehr als ein Theater zu den anderen, auch anderes und mehr als eine Neuerung in der Technik des Theaterbetriebs. Es ist die Grundlage, auf der allein eine künstlerische Bühne von durch und durch repräsentativem Charakter ohne Kompromisse und Listen in der Leitung bestehen kann: es ist das Theater, in dem wieder zuerst das Volk da ist und sich aus seinem Bedürfnis heraus ein theatralisches Erlebnis bereitet. Einstweilen natürlich nach Maßgabe der von den voraufgehenden Generationen geschaffenen dramatischen Mittel, aber doch eben in einem prinzipiellen Bekenntnis volksmäßiger Einung auf dem Kulturniveau der von Lessing bis Hauptmann geschaffenen Bühnenkunst.

„Wir mögen machen, was wir wollen, wir werden das Katzenjammergefühl nicht los; das ist alles bloß Sensationsobjekt für den raffinierten Mob oder Snob, wenn nicht gar für den affektierten Philister." Diese Worte aus Richard Dehmels sozialem Kapitel über Theaterreform, so heroisch wahr wie alle Worte dieses Mannes, trafen in ganz gleicher Weise Bayreuth und Oberammergau, die Naturtheaterepidemie und die Ödipusarena. Sie trafen zum erstenmal nicht mehr den Millionenbau der Berliner Volksbühne. Hier liegt ein grimmig deutlicher Hinweis, wo eigentlich die lebendigen Kräfte, die kulturellen Hoffnungen in unserer Gesellschaft stecken. Unsere Aristokratie hat vielleicht überhaupt nicht mehr soziale Geschlossenheit und Kraft genug, um ein belangvolles Gebilde zu tragen, unsere Bourgeoisie versagt seit drei Generationen bei jedem Versuch. Ich erinnere nur an den letzten, als Max Reinhardt in seinen Kammerspielen die Berliner Plutokratie als Publikum eines Abonnementstheaters organisieren wollte. Es ist der vierte

Stand, das Proletariat (allerdings im allerweitesten Wortsinne und unter Führung intellektueller Kreise), das dieses Werk geschaffen hat. Die Bühnen, die zum erstenmal wieder Volk hinter sich haben. Ihre Entstehung fällt mit der naturalistischen Bewegung und mit dem Aufblühen der Sozialdemokratie zusammen, und die Berliner „Freie Volksbühne" ist auch personell und ideell in sehr direkter und künstlerisch nicht immer unbedenklicher Berührung mit der „Partei" geblieben. Dagegen beweist der gewaltige Aufschwung der „Neuen Freien Volksbühne" noch mehr: sie sezessionierte seiner Zeit unter Bruno Wille aus der marxistisch gewordenen Erstgründung und überschritt unter Joseph Ettlingers Leitung den Bestand von fünfzigtausend Mitgliedern; sie hatte schon seit Jahren ein eigenes, durchaus präsentables Ensemble, sammelte nahezu eine Million aus Groschenbeiträgen als Baufonds und bekam ihr eigenes großes Haus. Dieser Verein beweist, daß eine geistige Bewegung heute auch, und vielleicht nur ! außerhalb des Parteiprogramms möglich ist. Denn obwohl er neben Akademikern, Beamten, Kleinbürgern, Kaufleuten einen Hauptstamm von Industriearbeitern umfaßt, ist er doch nicht die Sache einer „Arbeiterbewegung", sondern eine freie Vereinigung von Menschen, die den gemeinsamen Genuß dramatischer Kunst wollen und die sich Mittel und Wege dazu selber erschaffen. Hier ist ein Grund gelegt, so fest und tief, wie ihn die dramatische Kunst in Deutschland überhaupt noch nicht gehabt hat. Und zu der mehr als notdürftig rechtlichen, der geistig produktiven Sozialisierung der Bühne war hier ein erster Schritt getan.

*

Den zweiten Schritt mußte die Revolution bedeuten, zum mindesten hätte man das meinen sollen. Was auch in der mittleren Ebene zeitgeschichtlicher Sichtbarkeiten die

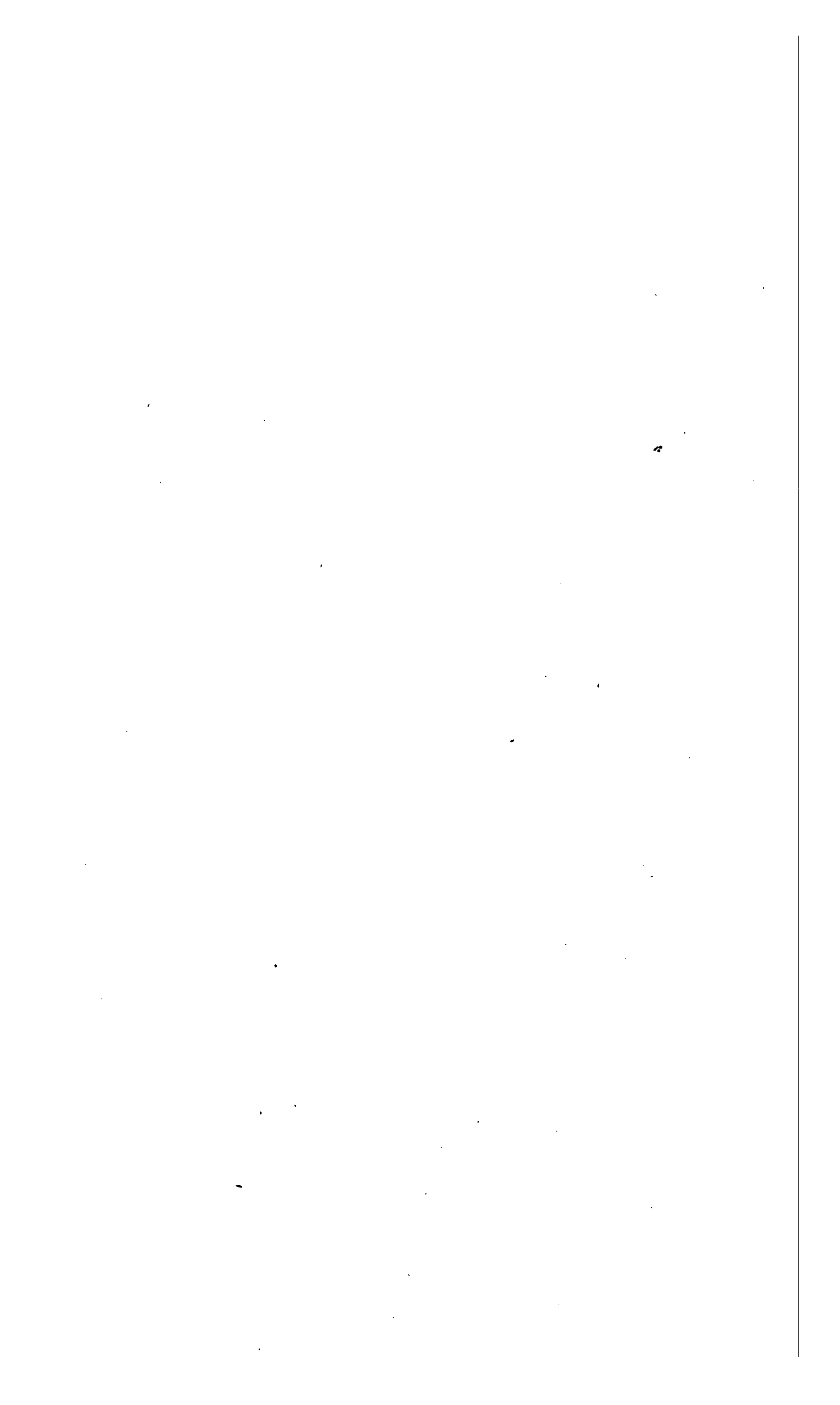
Ursachen dieser Revolution gewesen sein mögen, in ihrer äußerlichen Aufmachung und wahrscheinlich auch in ihrem allerinnerlichsten Kern geschah sie im Namen des Sozialismus, sollte sie also dem Geist der Gemeinschaft, dem verpflichtenden und verbindenden Geist der Gesamtheit wieder Macht geben über alles Einzelleben. Wenn sich diese Revolution auf rein Wirtschaftliches beschränkte, so mußte sie auf die Dauer wirkungslos sein; nicht auch, sondern vor allem mußte sie den Geist und alle seine sichtbaren Institutionen ergreifen — und das Theater war keine der geringsten von diesen! Dazu schien die äußere Gelegenheit ohne weiteres gegeben, weil es die große Zahl bisheriger Hoftheater neu zu organisieren galt.

Aber die Gelegenheit wurde verpaßt. Statt eine großzügige Publikumsorganisation (sei es in der Art der Volksbühne, sei es nach neuen Ideen) zur Grundlage jeder Reform zu machen, wirtschaftete man nach dem alten privatgeschäftlichen Modus weiter — zum Teil mit Kassenpreisen, die diese Theater noch viel mehr als bisher zu einer ausschließlichen Angelegenheit der am meisten begüterten Oberschicht machten. — Der Wille zur Sozialisierung erschöpfte sich inzwischen in Debatten über die Organisation des Angestelltenkörpers der Bühnen! Wie weit man dabei gefährliche Wege ging, wird die nachfolgende Betrachtung zeigen. Hier ist vor allem wichtig, auf den prinzipiellen Schaden hinzuweisen, den diese Ablenkung des sozialen Interesses bedeutet. Hier wirkt der gefährlichste Irrtum unserer ganzen gegenwärtigen Krise, die Verwechselung von Arbeitnehmerinteresse und Volksinteresse, Genossenschaftskapitalismus und Sozialismus, Syndikalismus und Gemeinwirtschaft. Im Falle des Theaters, wo die Produzenten, die organisierten Schauspieler — die sich doch nur unter Ausschaltung sehr wesentlicher Mitarbeiter für die Produzenten des Theaterkunstwerks ausgeben können — einen so

winzigen Prozentsatz der großen Volksgemeinschaft ausmachen, für deren geistiges Leben das Theater ein wesentliches Nahrungsmittel sein soll, in diesem Falle wirkt diese Verwechselung besonders grotesk. Wie das Verhältnis der Schauspieler und der sonstigen Angestellten zur Verwaltung und Leitung des Theaters zu gestalten ist, das ist eine Frage, auf deren Bedeutung ich sogleich eingehen will, die aber mit der Sozialisierung in dem bisher behandelten Sinne nicht mehr als gar nichts zu tun hat. Hier handelt es sich vielmehr um die Rückgabe der Theater an das Volk. Dabei ist es freilich hier so wenig wie anderwärts mit einem bloßen wirtschaftlichen Entschluß getan; das Volk muß zu einem wertvollen Theaterpublikum erst in einer langsamen, mühsamen Arbeit herangebildet werden. Aber um diese Arbeit auch nur anfangen zu können, ist zuerst eine wirtschaftliche Organisation nötig, die das Volk überhaupt ins Theater führt. Und hier muß die revolutionäre Schöpfung des neuen, demokratisch und sozialistisch gerichteten Deutschland erst noch beginnen.

X.

DIE VERFASSUNG DES THEATERS



Heinrich Laube, der künstlerisch erfolgreichste Praktiker der deutschen Theatergeschichte, hat immer wieder erklärt: das Theater gehört in die Hände eines aufgeklärten Despoten. Und in jenen grundlegenden Briefen über das deutsche Theater, die seiner Praxis vorangingen, begründet er die Notwendigkeit eines geistigen Monarchen im Theater so: „Der unteilbare Geist allein kann ein geistiges Ganze in dem Theater zustande bringen, und für die Lebenskräftigkeit solch eines Ganzen die Verantwortlichkeit übernehmen. Läßt er sich die Teile zuschneiden, welche er gestalten soll, so bleibt er eben Gesell und kann trotz allen Talentes und Fleißes durch die leitenden Meister unwirksam gemacht werden. Denn einzelne gute Vorstellungen, welche er unter solchen Umständen zuwege bringen mag, reformieren ein Theater nicht. Das deutsche Theater wird nur reformiert durch energische Erschaffung eines neuen Theatersinns im ganzen und großen, und diese Erschaffung ist nur möglich, wenn der Geist den ganzen Weg vorzeichnet und mit hinreichenden Mitteln ihn ungehindert einhalten kann."

Der Satz, daß nur der unteilbare Geist ein geistiges Ganze schaffen könne, enthält in der Tat den Kern des Problems. Demokratische Organisation und kollegiale Leitung ist überall möglich, wo es sich um materiell meßbare, berechenbare, teilbare Werte handelt; Werte unteilbar geistiger Art können nur von dem Individuum, aus dem Mittelpunkt eines schöpferisch gestimmten Geistes produziert werden. Zu diesen Werten gehören vor allem die künstlerischen. Das Theater aber, das der Nation etwas leisten soll, ist in der Ganzheit seines

Betriebes durchaus als ein Kunstwerk anzusehen. Es kann deshalb Einheit, Harmonie, Farbe, Wirkungskraft nur von einer tonangebenden Individualität empfangen. Das Theater aber ist obendrein ein Kunstwerk kompliziertester Art, weil es hier gilt, eine ganze Reihe selbstherrlicher, im engeren Kreis wiederum schöpferischer Individualitäten (Dichter, Schauspieler, Musiker, Maler) zu einheitlicher Wirkung zusammenzufassen. Die Schwierigkeit, diese naturgemäß auseinanderstrebenden Persönlichkeiten unter ein Wirkungsgesetz zu binden, ist so groß, daß nur die allerenergischste Konzentration der organisierenden Macht zum Ziele führen kann. Eine kollegiale Verfassung, die die einzelnen Mitarbeiter — deren Zusammenordnung doch gerade Ziel des Gesamtkunstwerks Theater ist! — zur letzten Instanz erhöbe, muß die künstlerische Einheit der Bühne rettungslos auseinandersprengen.

Es ist also die kollegiale Leitung eines Theaters von künstlerischer Bedeutung nicht nur ebenso unmöglich, wie das Zustandekommen eines bedeutenden Gemäldes durch eine Malerkommission, sondern bei der fundamentaleren Verschiedenheit der hier zusammenwirkenden Kräfte und bei der, vom Milieu gegebenen, reizbaren Eigenwilligkeit aller Beteiligten noch um vieles unmöglicher! — Beweis ist die ganze deutsche Theatergeschichte, die große Augenblicke nur unter der Führung absolut unbeschränkter Persönlichkeiten wie Schröder, Goethe, Immermann, Laube, Dingelstedt, Brahm gehabt hat. Versuche einer kollegialen Herrschaft haben stets — z. B. in einer Zwischenperiode des Wiener Burgtheaters und noch im Winter 1912/13, als sich die besten Künstler des Brahmschen Ensembles und Deutschlands erster Bühnendichter, Gerhart Hauptmann, zu einer kollegialen Direktion verbanden und binnen vier Monaten vollkommen abwirtschafteten — ihre volle Unmöglichkeit erwiesen. Ganz verfehlt ist es, die Regiekollegien der ersten

Burgtheaterverfassung und des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg als Gegenbeispiele anzuführen. Von diesen Organisationen sagt Martersteig in seiner deutschen Theatergeschichte sehr richtig, „sie bewährten sich vortrefflich — solange ein fester und reiner Wille von oben sie beseelte". Es waren eben durchaus subordinierte Arbeitskommissionen, über denen der schöpferisch leitende Wille von Sonnenfels hier, von Dalberg dort stand, und Anarchie und Auflösung setzten sofort ein, als deren monarchische Gewalt erschlaffte und die Schauspieler der Regiekollegien ihre persönlichen Neigungen und Meinungen wirklich souverän zu machen suchten. Also ist auch hier der stärkste Beweis für monarchisches Regiment erbracht.

Der Leiter, der Autorität haben soll, kann auch nicht von seinen Geleiteten gewählt werden — sonst ist und bleibt er ihr Angestellter und muß sich mehr nach ihrem Ermessen richten als umgekehrt! Nur die Gemeinschaft der Theaterbesucher kann ihn (sei es unmittelbar, sei es durch ihren Beauftragten, ihren Repräsentanten) erwählen; sie wird dabei nicht entscheiden, ohne mancherlei Sachverständige (darunter auch die Angestellten des Hauses!) gehört zu haben — aber sie wird frei wählen und den Direktor als Freien einsetzen.[1])

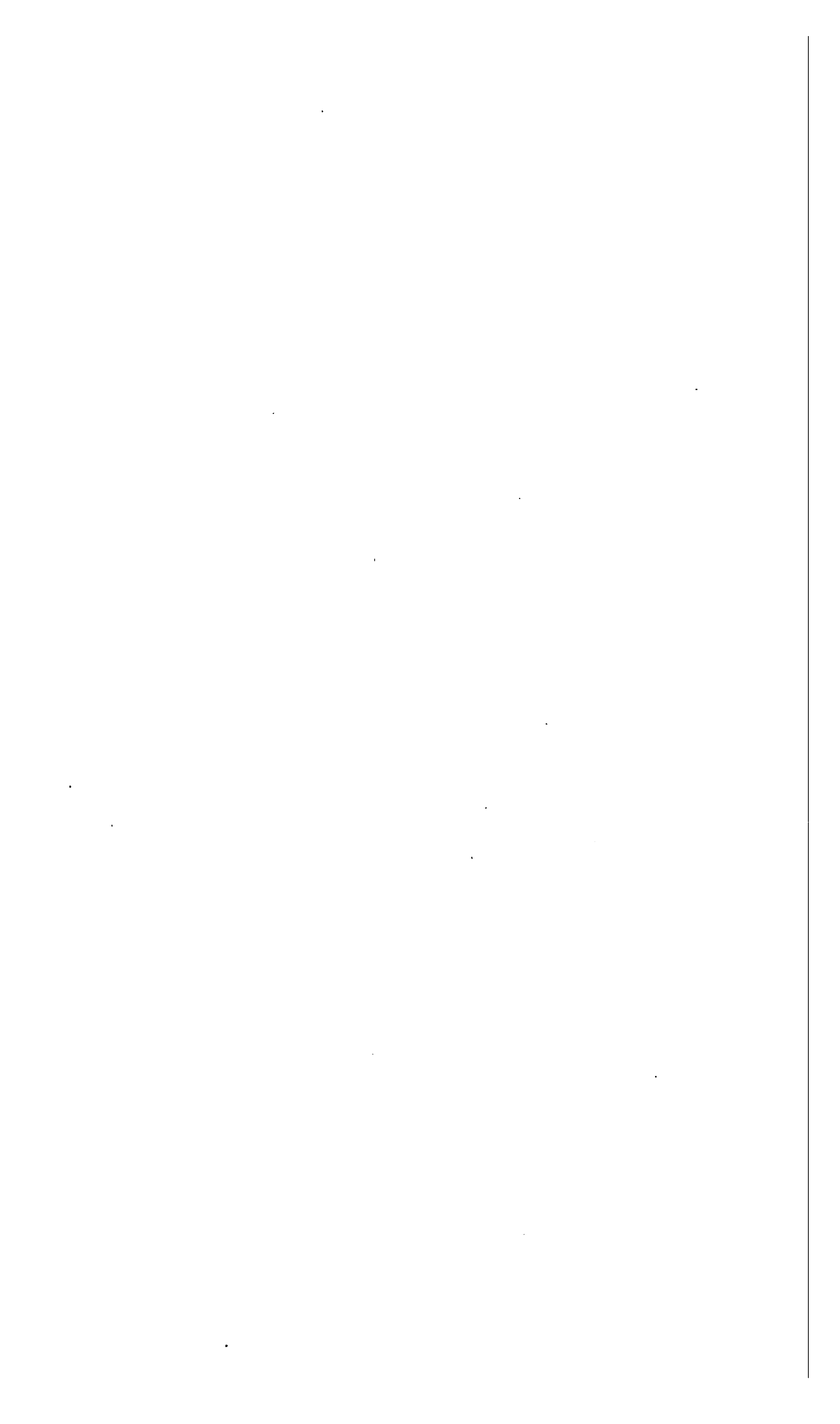
Begrenzt muß die Macht des Bühnenleiters nur nach zwei Richtungen sein: einmal bezüglich der ganzen materiellen Grundlage des Theaters, die wie alles Materielle sozialisierbar und demokratisch zu verwalten ist. Die Sozietät (mag es nun der Verein der Theaterkonsumenten, die Stadt oder der Staat — nur hoffentlich nicht wie jetzt das Konsortium profitlüsterner Kapitalisten! — sein), muß genau die Grenzen, in denen sich der wirtschaftliche Aufwand für das Theater zu bewegen hat, und auch die Ver-

[1]) Welche Qualitäten nun ein so zu Erwählender haben soll — davon in der nächsten Betrachtung!

teilungsgrundsätze dieses Aufwandes an alle Mitarbeiter feststellen. Damit sind die berechtigten Anforderungen der Schauspieler nach wirtschaftlicher und sozialer Sicherung zu erfüllen. Innerhalb dieses Rahmens aber errichte der Bühnenleiter sein Werk völlig souverän, d. h. er sei vollkommen unbeschränkt für die drei großen Funktionen: Anstellung, Repertoirebildung, Arbeitsteilung (einschließlich Rollenbesetzung) im Theater. — Die zweite Begrenzung findet er bei verständiger Bühnenleitung in den Grenzen der menschlichen Arbeitskraft! Er wird die künstlerische Einheit seines Instituts garantieren durch die Auswahl der Regisseure, Maler usw., die er auf ihre Plätze stellt. Einmal angestellt, müssen sie ihre bestimmte Aufgabe in demselben Grade und aus demselben Grunde selbständig lösen dürfen, der für die Souveränität des Bühnenleiters selber entscheidend ist: sie haben künstlerische Aufgaben vor sich, die nur eine ungehemmte Individualität lösen kann. Entspricht die Arbeit dieser Organe den Ideen des Bühnenleiters nicht, so kann er sie abberufen — ebenso wie der Bühnenleiter selbst von der Gesellschaft, die ihm ihr Vertrauen geschenkt hat, abzuberufen ist, wenn er ihren Erwartungen nicht entspricht.

Doch ist sogar hier zu betonen, daß eine Gesellschaft gut daran tut, dem Direktor auf eine größere Reihe von Jahren die freie Arbeit unbedingt zu garantieren. (Eine Unbedingtheit, die nur bei ganz eklatantem Versagen oder strafbarem Gebaren des Spielleiters ihre Grenze findet.) Denn es ist auch hier an Laubes Wort zu erinnern, der auf einem mindestens fünfjährigen Vertrag als Burgtheaterleiter bestand, weil er die ersten drei Jahre dazu brauchen würde, sich durch allerlei Aufräumungsarbeiten mißbeliebt zu machen, so daß er erst vom vierten Jahre etwa ab das gewinnende Resultat seiner Arbeit zeigen könnte! Hier ist auch angedeutet, weshalb es gefährlich wäre, einem Mitglieder-

kollegium ein unbedingtes Protestrecht gegen Maßnahmen oder die ganze Person des Bühnenleiters zuzugestehen: das persönliche Interesse aller Beteiligten ist so stark, daß sie oft genug Maßnahmen, die der reine Wille zur künstlerischen Gesamtwirkung diktiert hat, für persönliche Kränkung und unbefugte Tyrannei halten werden. Ihr Vetorecht würde deshalb die künstlerische Einheit schwer gefährden. Ein beratendes Kollegium seiner Mitarbeiter wird jeder Bühnenleiter sich dagegen im eigensten Interesse zur Seite stellen müssen. Das Recht, sich beschwerdeführend an die im letzten Grunde souveräne, das Theater haltende Gesellschaft (Stadt, Staat) zu wenden, sollte aber diesem Kollegium nur in allen Fragen wirtschaftlicher Art zugestanden werden.



XI.

DIE BILDUNG DES BÜHNENLEITERS

Unsere Zeit hat die Ideen der Aufklärung so gründlich überwunden, daß es höchste Zeit ist, zu ihnen zurückzukehren! Wir wissen so genau, daß die eigentlich schöpferische Kraft nicht im Verstande sitzt und durch keinerlei Wissen zu ersetzen ist, daß nachgerade manche meinen, der Verstand sei ein überflüssiges Organ für den Schaffenden — „schmerzlos wegzuoperieren wie der Blinddarm" — und alles Lernen, Wissen, Kennen, kurz der ganze Komplex der „Bildung" sei purer Ballast. Wenn unsere Zeit sich mit Fug an Goethe mehr und mehr zu orientieren sucht, so soll sie nicht vergessen, daß der nur in einem sehr jungen und auch sonst sehr bestimmten Augenblick seines Lebens gesagt hat: „Gefühl ist alles", daß er aber auf dem Boden der Aufklärung stand und Goethe wurde, weil er diesem Boden einer sehr reichen Verstandesbildung mit noch mächtigeren höheren Kräften entwuchs, aber immer wieder zu dieser sichernden Erde zurückkehrte, und so die einzige, die höchst vorbildliche Harmonie von Kräften des Verstandes und des Gefühls der ordnenden Umschau und des erhebenden Rausches vorlebte. Auch der Künstler kann solche höchste Entfaltung ohne Anspannung bewußter vergleichender Erkenntnis (die immer einen Grad geschichtlicher und realer Bildung voraussetzt) nicht erreichen.

Vollends klar aber dürfte sein, daß keine organisierende Leistung ohne eine breite und feste Bildungsgrundlage stehen kann. Der Organisator kann zwar durchaus Rang und Qualität eines Schöpfers, auch eines Künstlers haben, aber

da er den Stoff aus zweiter Hand nimmt, nicht Elementares zur Form, sondern Kulturformen zu Kulturgebinden umschafft, so kommt er mit dem elementarischen Fühlen in keinem Falle aus; er muß bei jedem Schritt jenes vergleichende Wissen haben, das uns allein zum Beherrscher von Kulturgütern macht: Bildung. In dieser Lage ist nun eminent der Organisator der Theaterkünste: Der Dramaturg, der Regisseur, der Bühnenleiter. Wenn es eine wohl aufzuwerfende Frage ist, ob der elementare Bühnenkünstler, der Schauspieler in seiner Kunst durch „Bildung“ gewinnt, so ist es gar keine Frage, daß der organisierende Bühnenkünstler, der Schauspielleiter jeder Art, ohne Bildung ein bedenklicher Dilettant bleiben muß. Der Schauspieler, der auf Anruf eines Dichters die dunklen Elemente seiner Natur zu einer leuchtenden Kugel zusammenschießen lassen soll, mag mit der Führung des bloßen Instinktes weit genug kommen — der Bühnenleiter, der eine Zahl solcher Kunstwerke, und malerische und musikalische dazu, im Sinne eines Dichters zusammenstimmt und diesem „Ensemble“ noch einen technischen und womöglich den wirtschaftlichen Apparat zuordnen soll, braucht zu aller Gefühlsentrücktheit (die gewiß unterste Grundlage auch seiner Kunst — wenn sie schöpferisch ist — bleiben muß!) eine solche Fülle des vergleichenden Bewußtseins, eines die Raumverteilung der Kräfte abmessenden Verstandes, daß er ohne die Schulung des Gehirns, ohne die Masse bereitgestellter Kenntnisse, ohne „Bildung“ nicht existieren kann. Der Genuß einer dramatischen Dichtung kann wohl durch bloße Einfühlung geschehen. Ein so sicheres und klares Begreifen ihres Willens, wie es nötig ist, um viele andere selbstherrliche Künste diesem Willen einzuordnen, ist nur dem Verstande möglich, der Wesen und Weg eines Werkes durch Vergleich mit anderen, verwandten und doch ungleichen, klarstellen kann. Und dies eben ist das Geschäft der Bildung.

Es ist nun wohl offenbar, in wie bedeutender Weise der Abstand unserer deutschen Bühnenwirklichkeit von der Idee ihrer geistigen Sendung mit dieser Bildungsfrage zusammenhängt. Von den Leitern der deutschen Theater sind gut neunzig Prozent ehemalige Schauspieler — und wenn wir auch in Vergangenheit und Gegenwart eine Reihe schöner großer Ausnahmen kennen, in denen ein Bühnenkunstschöpfer sich als Bühnenkunstorganisator bewährte, so kann dies doch nicht darüber täuschen, daß dies glückliche Ausnahmen von einer Regel sind: der Regel, daß der Schauspieler zum Leiter nicht taugt. Sein Talent basiert zu sehr in schrankenloser Hingabe an einen Eindruck, als daß er zugleich ein maßgebender ausgleichender gerechter Hüter aller Bühneneindrücke sein könnte. Die entscheidenden Namen in der Kulturgeschichte deutscher Bühnenführung heißen denn auch: Gottsched, Lessing, Sonnenfels, Dalberg, Goethe, Schreyvogel, Immermann, Laube, Dingelstädt, Georg von Meiningen, L'Arronge, Brahm — kein Schauspieler ist dabei! Die erwähnten Ausnahmen, die man entgegenstellen könnte, sind alle von einer gewissen Problematik (von Iffland bis Reinhardt), und sie erreichen ihren Wert alle in dem Maße, in dem eine persönliche Bildungsgeschichte den Betreffenden vom rein schauspielerischen Habitus entfernt. Von den erwähnten neunzig Prozent der heutigen, dem Schauspielertum entstammenden Bühnenleitern Deutschlands gehören aber wiederum neun Zehntel nicht zu den durch eine besonders reiche äußere und innere Bildungsgeschichte zu Bühnenleitern qualifizierten Schauspielern; es sind meist Mimen, die bei mäßigen künstlerischen Talenten von einem gewissen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Geschick auf die rentablere Bahn des Kunstunternehmers geführt wurden. Die Bildung, mit der sie dabei an den geistigen Teil ihrer Aufgabe herantreten, steht zu deren Größe oft in einem grotesken, in ge-

wissen Fällen ob seiner Komik geradezu berühmt gewordenen Kontrast: Oberhalb einer sehr primitiven Grundlage haben sich diese Männer nur jene Bildungsstückchen angeeignet, die ihr Schauspielerberuf ihnen zufällig herantrug — Strandgut, das die Wellen dichterischer, keineswegs zu Bildungszwecken gesetzter Worte in ihren Rollen etwa anschwemmten. Dieses ist nun nicht nur dem Grade, sondern auch der Art nach die allerungeeignetste Vorbildung! Es ist genau der Fall des Münchhausen, der sich am eigenen Zopf aus dem Sumpf ziehen will! Der Schauspielleiter braucht Bildung, um mit ihr die rein schauspielerische Erfahrung überblicken, bilden, leiten zu können. Hat er selbst keine anderen geistigen Erlebnisse als die des Schauspielers, so bleibt eben das ganze Schauspiel im Sumpf der ziellosen Handwerkerei stecken. Und das tat es denn an vielen Dutzend deutscher Stadt- und Hoftheater auch ehrlich! — Die Zeitumstände verlangen es, daß man von den Bühnenleitern schauspielerischer Herkunft in erster Linie spricht. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß andere Bühnenleiter, etwa aus einem Zeitungsbureau, einem Warenhaus, einem Salon oder auch aus einem germanistischen Seminar, eine zureichendere Bildung mitbringen. Von letzterwähnter Stelle bringt man z. B. meist eine sehr geringe Kenntnis der spezifisch schauspielerischen Kräfte mit. Und diese Kenntnis bleibt natürlich ein sehr wesentlicher Teil der dem Bühnenleiter nötigen umfassenden Bildung; aber doch eben nur ein Teil.

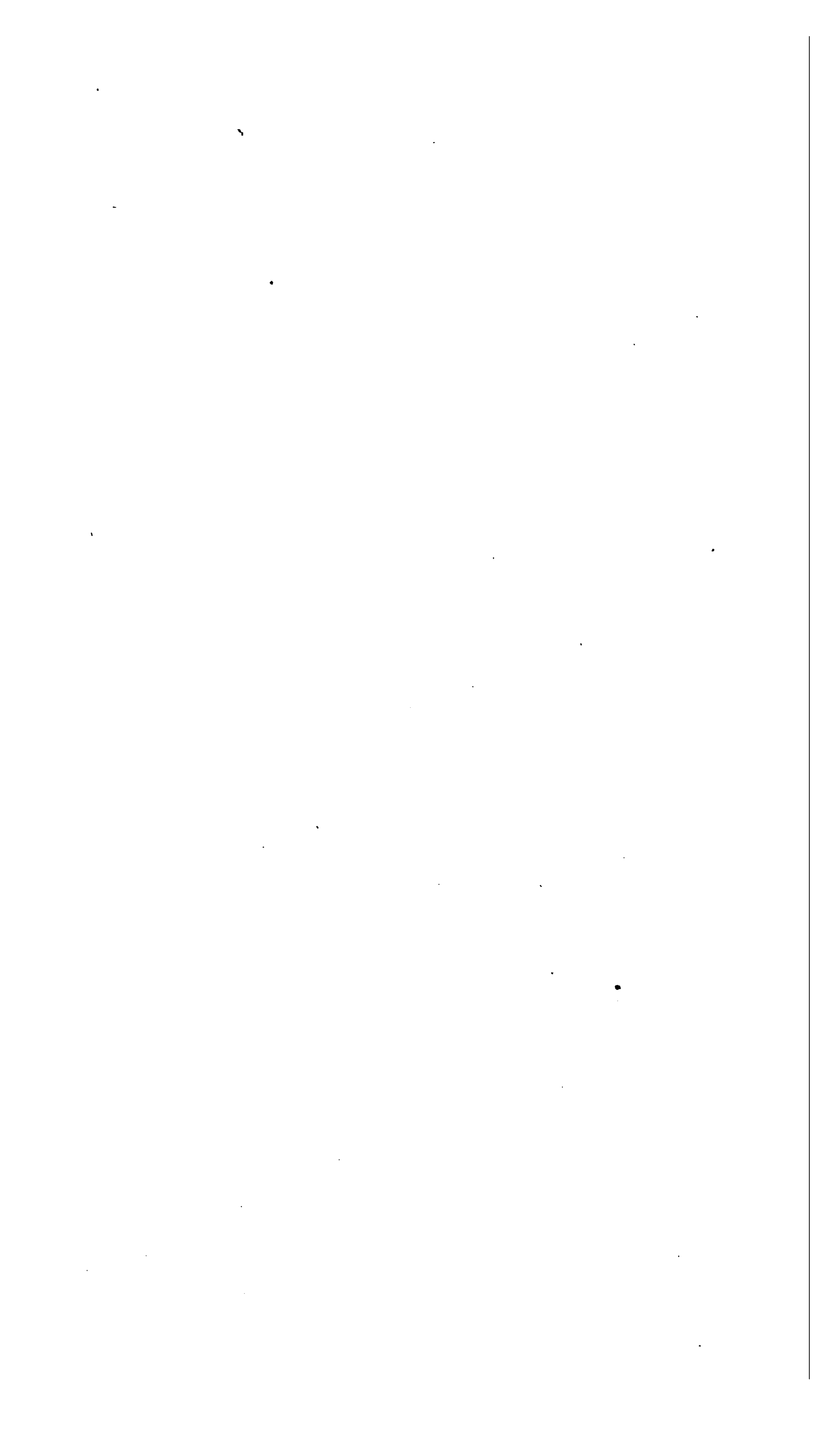
Eines berufenen Bühnenleiters Bildung muß nicht nur über den speziell schauspielerischen, sondern auch über bloß dramaturgischen Umkreis hinausgehen, sie muß die ganze Breite des geistigen und sozialen Lebens umfassen, um in dessen Tendenzen das Bühnenkunstwerk sinngemäß einzustellen. Ob ein so gerüsteter Organisator dann sein Werk mehr als Regisseur (d. h. in größerer

Nähe der Schauspielkunst) oder als Dramaturg (d. h. in größerer Nähe der Dichtkunst) oder nur als oberster Bühnenleiter (d. h. in überlegenerem Abstand) tut, das wird auf den Grad und die Art ankommen, in dem er auch an den elementaren Gefühlskräften der Bühnenkunst Anteil hat. Denn freilich ohne solchen Anteil ist auch seine Bildung wertlos.

XII.

DIE KINEMATOGRAPHEN-FRAGE

(FILM UND KULTUR)



Es heißt nicht den wirklichen Dingen ins Gesicht sehen, wenn man noch länger bestreitet, daß die Kinematographentheater heute in Deutschland und wohl überall ein Kulturproblem von drängendem Ernst darstellen. Diese Bedeutung ihrer Existenz wird gewiß nicht bewiesen durch den Lärm, den die geschädigte Konkurrenzgewerkschaft der Theaterunternehmer erhoben hat, aber sie ist mit dem Hinweis auf das Eigennützige dieser Proteste auch keineswegs entkräftet. Man kann (wenn auch keineswegs ohne Übertreibung) sagen, daß ein gut Teil unserer Theater gar kein höheres Niveau erreicht als die Darbietungen der Kinematographenbuden; man kann sich dem (keineswegs ungefährlichen) Glauben überlassen, daß die Konkurrenz der „Kientöppe" nur die Auswahl der tauglichsten unter den Theatern beschleunigen werde — mit alledem trifft man noch gar nicht das eigentliche Problem. Denn das Außerordentliche in der Entwicklung dieses neuen Vergnügungsapparates ist es gerade, daß er lokal und sozial Schichten der Bevölkerung erreicht, die das Theater bisher nie fassen konnte! Nicht die sozusagen eleganten Lichtspielbühnen in den westlichen Quartieren der Großstädte oder am Marktplatz mittlerer Provinzstädte sind es, die im Vordergrunde des Problems zu stehen haben. Die elenden Buden mit den stechend grellen Bogenlampen und den brüllend bunten Plakaten vor der Tür, die in den dunkelsten Ecken der Arbeitervorstadt aufleuchten, und jene, die plötzlich der staunenden Menschheit von Schneidemühl, Samter, Oebisfelde, Quakenbrück und Osterode ein „Theater" schenken

— die sind es, die als Faktoren der geistigen Entwicklung unseres Volkes schwer ins Gewicht fallen. Und zwar gerade deshalb, weil sie keinem Theater Konkurrenz machen, weil sie keinerlei künstlerischen Genuß anderer Art ablösen, weil sie sich höchstens mit der gelegentlich durchziehenden Seiltänzertruppe oder den periodisch wiederkehrenden Jahrmarktsbuden zum Wettbewerb stellen. Der Apparat der Kinematographenbühnen ist so einfach und so leicht transportabel, ihr Betrieb ist so billig, ihre Etablierung dank der Indifferenz der Behörden so bequem, daß sie Volksschichten erreichen können, die für jede Art künstlerischer Unternehmung bisher unerreichbar waren. Und daß die Filmtheater heute für viele hunderttausend Menschen an Stelle der Kunst gesetzt sind, daß sie den Feiertag, den Aufschwung, die Erhebung bedeuten, die sonst ein Buch, ein Spaziergang oder auch nur eine Kegelpartie und ein Wirtshaus geboten haben, das ist das Bedeutendste bei der Frage nach Wesen und Wert der Kinematographentheater.

Wiederum heißt es der Wirklichkeit nicht ins Gesicht sehen, wenn man in die Diskussion über den Wert der Filmbühnen tiefberechtigte Auseinandersetzungen mengt, wie nützlich der Kinematograph als pädagogisches Instrument *sein könnte*. Ganz gewiß kann der Kinematograph in naturwissenschaftlichen Demonstrationen Außerordentliches leisten: Er kann uns die Funktionen des Herzens, die Lebensgewohnheiten der Krebse, den Betrieb eines Hochofens oder eine Landschaft am Amazonenstrom so anschaulich, so eindringlich, so reizvoll vorführen, wie dies überhaupt bisher nicht möglich war — und das ist zweifellos eine positive Leistung. Daß er ferner noch amüsanter, eindringlicher und vollständiger als Scherls „Woche“ die neuesten Tagesereignisse im Bilde vorführen kann, ist wenigstens gegenüber dem doch schon durchgedrungenen Laster der aktuell illustrierten Journale kein weiterer Rückschritt, und mag als

eine Art aufdringlicher Zeitungslektüre in den entlegensten Winkeln sogar ein bescheidenes zivilisatorisches Verdienst haben. Aber leider haben die pädagogischen Möglichkeiten des Kinematographen überhaupt nichts und seine Zeitungsfunktionen sehr wenig mit seinem ungeheuren Erfolg zu tun. Man mache sich, bitte, klar, daß bereits 1912 Deutschland über 2600 Lichtbildbühnen besaß und in einem einzigen Vierteljahr nur an ausländischen Films nicht weniger als rund 8 Millionen Meter im ungefähren Wert von 10 Millionen Mark verkonsumierte; nach Angaben von Fachleuten besuchten in Berlin schon damals gegen 90000 Menschen täglich den „Kientopp" — das sind etwa dreimal so viel, als im günstigsten Falle alle Theater und Konzertsäle an einem Abend beherbergen können; und jeder veröffentlichte Film wird während seiner Lebensdauer von mindestens $3^{1}/_{2}$ Millionen Menschen gesehen. Es ist eine kindische Selbsttäuschung oder eine irgendwie zweckvolle Entstellung, wenn jemand behaupten wollte, diese ungeheuren Erfolge seien durch irgend etwas anderes ermöglicht als durch die sogenannte Filmdramatik, d. h. die Nachahmung von Theaterstücken durch den kinematographischen Apparat. „Um eine Liebesnacht", „Die schwarze Hand", „An Bord des Korsaren", „Des Räubers Rache", „In der Großstadt verloren", „Aus dem Leben einer Tänzerin", „Die Schrecken der Inquisition" usw. usw. — Einbruch, Giftmischerei, Brandstiftung, Bombenattentate, Wahnsinn, Ehebruch, Verführung, Verbrecherkneipen und Hochgericht — das sind die Titel, das sind die Stoffe, mit deren entsprechend drastischer Ankündigung die Millionen in die Kinematographentheater gelockt werden.

Bedarf es eines Beweises, daß diese Filmdramatik einen negativen Wert darstellt, daß sie dem absoluten Nichts gegenüber, das vorher im Leben manches Kientoppbesuchers in punkto ästhetischer Unterhaltung geherrscht haben mag, noch ein Negatives bedeutet? Der Seiltänzer und der Kraft-

mensch stellen doch auf einem noch so primitiven Gebiete ein noch so rohes Ideal auf, wecken Ehrgeiz und Phantasie und irgendeine Leidenschaft, die über das Alltäglichste, den bloßen Egoismus des Fressens und Liebens hinaustreibt. Diese im allerfürchterlichsten Sinne des Wortes „naturalistischen" Darbietungen werfen den Menschen auf das niedrigste Niveau seiner brutalsten Instinkte zurück. Aus Geldgier, Blutgier und Geschlechtsgier wird hier eine Welt zusammengekleistert, die in ihren schreienden Farben und brüllenden Akzenten verführerisch wirken muß.

Der blöde Anstrich mit dem moralischen Ausgang bildet natürlich kein Gegengewicht gegen die Gemeinheit dieser Produkte, sondern im Gegenteil eine Garantie, unter deren Schutz sich der Kultus alles Rohen aufs ungestörteste entfaltet. (Die Gemeinheit und Verlogenheit hat inzwischen, nachdem die Revolution die Zensurschranke zerbrochen hat, ungeahnte Höhen im sexuellen „Aufklärungsfilm" erreicht.) Auch die am meisten gepflegte Art der Komik im Filmtheater: die umgestürzten Glaskörbe und Mehlsäcke, die Radler, die in Wasserkübel fallen und Prügel bekommen, der Sonntagsreiter, der ins Fenster fliegt — diese Komik ist natürlich auch nicht Gegensatz, sondern Ergänzung der Schauerdramatik. Daß sie so auf das geistige Niveau des Letzten der Letzten herabsteigt, daß sie ein Weltbild bietet, das noch dem stumpfsten Pferdeknecht und dem wüstesten Zuhälter einleuchtet, das allein macht den ungeheuren Erfolg — aber das auch die furchtbare Gefahr der Filmdramatik aus.

Aber wiederum bedeutet es ein Verkennen der Wirklichkeit und diesmal der ästhetischen, wenn man behauptet, der Stand dieser Art Filmdramatik sein nur momentan und relativ zufällig und er könne gehoben werden. Hier offenbart sich eine tiefe Verkennung dessen, was an dramatischer Kunst Kunst ist: niemals nämlich die Anordnung einer

Reihe von aufregenden Vorgängen, sondern stets das Symbolhaftwerden dieser Vorgänge, die Enthüllung einer irgendwie geistigen Leidenschaft, eines persönlichen Verhältnisses zur Welt durch die Vorgänge hindurch. Diejenige Nuancierung, Rhythmisierung, Durchgeistigung aber, die den dargestellten Handlungen eine solche Transparenz gibt, ist immer nur durch das Wort, das Werkzeug des Dichters, zu erreichen. Die Pantomime bereits ist im dramatischen Sinne immer ein rohes und wertloses Produkt[1]), und wenn ihr allgemein künstlerisch Qualitäten zukommen, so sind dies Qualitäten der reinen Körperkunst, der Tanzkunst, so steht die Schönheit der darstellenden Gebärden im Vordergrund, und der dargestellte Vorgang tritt als ganz irrelevant zurück. Das Filmschauspiel aber bedeutet sozusagen die körperlose Pantomime. Hier ist weder die Möglichkeit noch die Absicht, den Rhythmus schöner Körperbewegungen zur Geltung zu bringen, hier soll das rohe Handlungssubstrat, von keinem Geist geadelt, von keiner körperlichen Kultur entschuldigt, wirken; und es muß deshalb etwas durch und durch Beziehungsloses, Bedeutungsloses, „Unsymbolisches" entstehen, etwas, das sich in keinem Fall über das Niveau eines Zeitungsberichts erheben kann — Kolportage. Zur Kolportage wird diese Folge geschüttelter Fäuste, geweinter Tränen, gezückter Dolche, geschwellter Umarmungen, gekreuzter Klingen, spukender Geister, selbstmörderischer Wassersprünge und nachdenklicher Gebärden, auch wenn sie sich zufällig an der Handlungsfolge von Shakespeares „Hamlet" orientiert! Ja, dann — und wir haben den „Hamlet" und die „Ilias" und die „Göttliche Komödie" schaudernd auf dem Film erlebt — ist die Sache nur noch schlimmer: für den Gebildeten, weil ihm eine große Erinnerung befleckt wird, für den Ungebildeten, weil ihm eine vollkommene

[1]) „Wenn die Taubstummen verrückt werden" sagte Hebbel.

Roheit trügerisch durch einen großen Namen gedeckt wird. Solange die Dramaturgie des Kinematographen also auf den Wegen dramatischer Ambition wandelt, ist das Niveau ihrer Darbietungen durch keine Stoffwahl und durch keine Ausführungsart zu heben. — Daß auch gute Schauspieler innerhalb von Filmpantomimen höchstens Geschicklichkeitsproben und nie den wirklich künstlerischen Effekt geben können, der bei ihnen einzig aus dem unreproduzierbaren Anhauch einer voll lebendigen Menschennatur stammt, das habe ich in einer früheren Betrachtung schon gezeigt[1]). Und nun muß ich noch hinzufügen, daß das häufige Kokettieren der Filmmacher mit der Malerei nicht weniger hoffnungslos ist: von der eigentlichen künstlerischen Kraft, mit der der Maler im ruhenden Bilde eine Auswahl von Form und Farbmomente zum sinnbildhaft überwirklichen Eindruck versammelt, besitzt selbst die gepflegteste Kinematographie fast nichts — nichts als in ganz seltenen Augenblicken die Annäherung eines gut retouchierenden Photographen an die gröbsten Effekte der Schwarzweiß-Kunst.

Es ist aber wiederum ein Nichtsehen der Wirklichkeit, zu behaupten, daß ein gut Teil unserer Sprech-Theater ja mit den Kinodarbietungen auf einem Niveau stände. Das Menschenwort trägt noch in seiner dümmsten, flachsten, konventionellsten Anwendung einen letzten Hauch des Geistes, der Kultur, der Seelenkraft mit sich, die es einmal geschaffen hat; noch der primitivste Dialog bedeutet der rohen Pantomime gegenüber eine unendliche Verfeinerung und Komplizierung aller Motive; noch der ärmlichste Vorstadtschauspieler besitzt in seiner Körperlichkeit gegenüber den abstrakt aufregenden Bewegungen seines Filmbildes einen Rest natürlichen Adels. Das Niveau einer Filmvorstellung

[1]) Siehe oben: Film und Theater.

ist deshalb in solcher Kunstlosigkeit und erniedrigend stofflicher Roheit von keiner wirklichen Bühne je zu erreichen. Dazu kommt noch ein sehr wichtiges Moment: Die schlimmste Moritat auf einer Vorstadtbühne erscheint doch als abendfüllendes Ereignis, als ein in sich geschlossener Kreis des Geschehens und beansprucht also eine Hingabe, einen Respekt, der immer noch etwas Kunstähnliches behält: der Kientopp jagt in ein paar Stunden drei, vier, fünf der verschiedensten Schauerstücke an seinem Publikum vorbei, zerbricht dadurch die letzte Form, die dieser Produktion eine gewisse Würde geben könnte, und wirft den Zuschauer in die roheste Stoffgier hinaus. — Das ist die planmäßige Zerstörung jedes ästhetischen Empfindens, das ist, noch von aller Roheit und Häßlichkeit der Details abgesehen, die Vernichtung jedes befreienden Gefühlsaufschwunges, wie er aus dem Arbeitstier des Alltags in festlicher Stunde den Kulturmenschen machen kann. Man hat in England die Freigabe der Kinemas am Sonntag dadurch erlangt, daß man ausführte, ihre Besucher würden sonst die Kneipen füllen. Ich für mein Teil bin der Ansicht, daß die seelische Vergiftung durch die Filmdramatik der physischen Alkoholvergiftung durchaus nicht an Gemeinschädlichkeit nachsteht.

Nach alledem scheint mir, man muß sich entweder zum katholisch-aristokratischen Glauben bekennen und sagen: nur die Wenigen und Erwählten vermögen das Heil zu schauen, sie sind die Mittler zwischen der Menschheit und dem Geiste, die Menge ist zu eigener Einsicht immer unfähig — und deshalb ist es gleich, womit sie sich die Zeit vertreibt, deshalb ist es sogar gut, wenn die Finsternis dieser neuen Schaubühnen sich um ihre Sinne legt, und wenn sich deutlicher, als dies bei den gewöhnlichen Theatern der Fall war, die Kluft anzeigt, die die wenigen zur Kultur Berufenen von der Menge trennt. In dieser Gesinnung, mit der Utopie

„ein Kunsttheater und sonst das Land voller Kinematographenbuden" lehnte etwa ein Mann wie Paul Ernst jede Bekämpfung des Kientopps ab. — Wer aber nicht ausdrücklich auf diesem Standpunkt steht, wer den Sinn und die Pflicht unseres Daseins darin empfindet, daß wir dem göttlichen Keim in jeder Menschenkreatur zur Blüte helfen wollen, daß wir die Gemeinschaft aller Volksgenossen als Grund unserer Kultur nicht verlieren und verleugnen mögen, daß zivilisatorische Arbeit, Arbeit an einer nicht nur wirtschaftlichen, sondern auch seelischen Befreiung unserer Mitmenschen Recht und Pflicht sei — wer dieses Glaubens lebt (ohne den das Gros der Menschen eigentlich heut noch nackt in lichtlosen Höhlen kauern würde), der hat keine Möglichkeit mehr, sich der Einsicht zu verschließen, daß die Kinematographentheater eine wirkliche Kulturgefahr sind, und daß alles geschehen muß, was zur Bekämpfung dieses Übels überhaupt geschehen kann.

Aber was kann geschehen? Der Deutsche war es gewohnt, bei jedem Übel sofort nach der Polizei zu schreien, und ebenso gewohnheitsmäßig warnte dann der liberale Politiker vor einer Inanspruchnahme und Ausdehnung des immer gefährlichen Staatszwanges. Aber so gewiß geistige Angelegenheiten letzten Endes nicht durch verordnende Gewalt geregelt werden können, und eine neronische Kientoppverfolgung nur Märtyrerglanz schaffen und dem Institut einen heimlichen und doppelt gefährlichen Aufschwung geben würde — ganz recht haben in diesem Fall die liberalen Gegner der Amtsgewalt doch nicht. Man gestattet ja schließlich seinen Mitbürgern auch nicht, auf der Straße kleine Schießübungen mit Infanteriegewehren zu veranstalten oder Dynamitfässer spazieren zu rollen. Nun — was wir nach Aufhebung der Zensur in Deutschland an schmutziger Besudlung von Kunst, Wissenschaft und Leben, an Vergiftung unserer Straße, an Schädigung der deutschen Aus-

landsgeltung durch die widerwärtige, heuchlerische Pornographie der „Aufklärungsfilms“ erlebt haben — das ist schlimmer als ein Spiel mit Explosivstoffen auf offener Straße. Wo der Gedanke der Freiheit und Gleichheit sich nicht in einen anarchischen Wahnsinn auflösen soll, wo man noch kleinen Kindern das Messer und tobenden Kranken das Gift wegnimmt, da muß sich der Staat auch ein Recht zusprechen, gegen die Selbstvergiftung unreifer Volksmassen einzuschreiten. Kein Institut, das irgendwie dem Geist, dem beliebig kühnen und kritischen Geist auch nur dienen könnte, soll wieder dem Polizeiassessor und dem Oberlehrer ausgeliefert werden. Aber möge man den allerempfindlichsten Schutz durch wahrhaft Sachverständige jeder Art und Richtung schaffen — in irgendeiner Form wird und muß die Zensur für den Film wieder kommen, wenn das Kinematographentheater nicht dauernd zu einem Herde innerster Volksvergiftung werden soll. Das muß ohne alle Scheu gesagt werden!

Aber dies hätte ja nur eine relative, einigermaßen bremsende Bedeutung. Weder hier noch irgendwo führt die bloße Negation zum Ziel. Die Aufgabe ist, Positives zu schaffen, das heißt einer werthaltigen Konkurrenz der heutigen Kinematographenbühnen jeden möglichen Vorschub zu gewähren. Ich denke da z. B. an die Wanderbühnen, wie man sie in Berlin und in rheinischen Zentren organisiert hat; sie tragen eine kultivierte Theaterkost auch in ganz kleine Orte, die sonst nur dem Kientopp erreichbar sein mögen, sie kräftigen und erfreuen überall die Geister, die eines feineren Genusses schon fähig sind, und gewinnen doch hie und da eine empfängliche Seele neu für den Kunstgenuß der dramatischen Schaubühne. Aber die drei oder sechs Besuche dieser Wanderbühnen im Jahr bilden natürlich kein ausreichendes Gegengewicht gegen die immer lockende Pracht der Films. Es müssen Kultur-Kientöppe organisiert werden!

Was aber sollen sie spielen? Daß der Kinematograph mit naturwissenschaftlichen, geographischen, technologischen Vorführungen wirklich sehr Interessantes und pädagogisch Wertvolles bieten kann, das haben wir vorher schon bestätigt. Aber selbst im Verein mit der Vorführung der Tagesereignisse, und selbst bei geschicktester Zusammenstellung wird das Repertoire dieser Bühnen mit den aufregenden Greueln der Filmdramatik nicht konkurrenzfähig sein. Gibt es also eine Möglichkeit, das Repertoire des Kultur-Kientopps mit rein vergnüglichen, die Schaulust anreizenden, die Phantasie beschäftigenden Stücken auszustatten, die gleichwohl nicht kulturfeindlich, nicht gefühlsverrohend wirken? Ich glaube, es gibt einen Weg, aber um ihn recht zu erkennen, müssen wir noch einmal auf die Grundlage der kinematographischen Kunst eingehen.

Das Wesen der kinematographischen Technik ist dieses: Es können so viele Bilder einer bestimmten Handlungsfolge aufgenommen werden und diese können so schnell wieder vorgeführt werden, daß der Schein einer zusammenhängenden Handlung für den Zuschauer entsteht. Gerade damit ist das Kriterium des „Theaters" gegeben; das ist es, was Oper, Schauspiel und Pantomime als Theater zusammenfaßt, und unsere Verwaltungsjuristen irrten durchaus, wenn sie um des fehlenden Wortes oder der fehlenden Körperlichkeit der Darstellung willen in der Filmbühne kein „Theater" sehen wollten[1]). Aber das Theatralische an sich, die Vorspiegelung einer Handlungsfolge bedeutet noch keinen künstlerischen Wert; das Künstlerische wird erst hineingetragen, indem das Wort, der Ton oder die Bewegung die Handlung rhythmisieren, sie vorbildlich, sinnbildlich machen. Es geschieht dies, indem der betreffende Künstler die Handlungsfolge ganz im Sinne eines bestimmten,

[1]) Siehe oben: „Juristische Dramaturgie".

ihm vor allem vertrauten Materials durchbildet, ihr alle Möglichkeiten entlockt, die für den sprechenden Geist, das empfängliche Ohr oder das nachtastende Körpergefühl in einem Vorgang sein können. Dadurch, daß das Filmtheater, ohne über das Mittel des Wortes zu verfügen, die Handlung der sprechenden Schaubühne, des Dramas nachahmte, dadurch, daß es auch psychische Verwicklungen und Wandlungen, sittliche Katastrophen und Verklärungen darzustellen unternahm, Dinge, die nur dem geistigen Wort deutbar sind, dadurch ist es in diese entsetzliche Bedeutungslosigkeit, Roheit, Sinnlosigkeit verfallen. Und daß ihm auch das Anklammern an die spezifischen Mittel von Malerei und von Schauspielkunst gar nichts hilft, haben wir gesehen. Etwas spezifisch Künstlerisches könnte der Filmpoet also nur leisten, wenn er nicht mit diesen Künstlern konkurriert, sondern aus seinem besonderen Material eine ganz besondere Art, Handlung zu erfinden und darzustellen entwickelt. Und tatsächlich gibt der kinematographische Apparat nicht nur die rohe Möglichkeit, Handlungen vorzutäuschen, er gibt dem menschlichen Witz, der menschlichen Phantasie eine ganz bestimmte Möglichkeit, diese Handlungen zu gestalten, eine spezifische, von keinem anderen Werkzeug gebotene und also wertvolle Möglichkeit. Der Apparat nämlich, der uns durch schnelles Abrollen einer Bilderfolge die Illusion eines Vorganges gibt, läßt uns doch alle Freiheit bezüglich der Anordnung, der Richtung und der Schnelligkeit, in der ich die Bilder vorführe. Und da ich die tollsten Umstellungen vornehmen, die unwahrscheinlichsten Tempiwechsel einschalten kann, so werde ich in der Welt des Scheins zum souveränen Herrn über Raum und Zeit. Die heutige Filmbühne kennt diese Möglichkeiten schon, wenn sie auch von der Tyrannei der falschen Dramatik noch erdrückt sind. Es ist statt des hoffnungslos rohen Wahrscheinlichkeitsspiels mit menschlichen

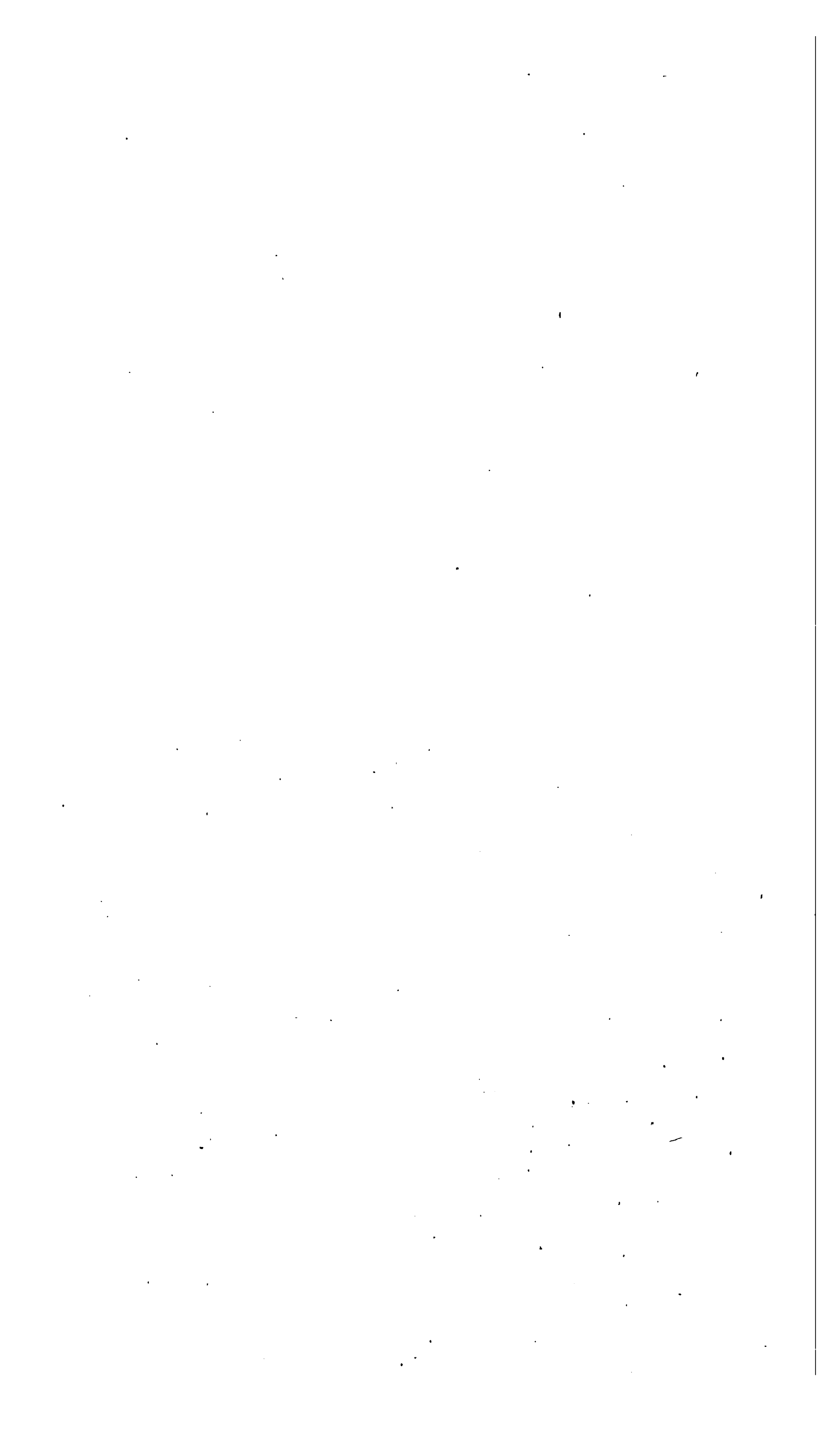
Seelenwerten — die toll entfesselte Phantasie der Dinge und Körper. Der vom Gassenjungen aufgedrehte Hydrant, der Decken und Böden eines Mietshauses durchschlägt und diese friedliche Wohnstätte in eine Terrassenkaskade verwandelt, ist noch ein harmloses Beispiel. Der automatische Umzug, in dem alle Möbel von selbst sich auf den Platz stellen, führt schon einen Schritt weiter. Der Käse, der im Rock seines Herrn sich im Ballsaal mißliebig macht, schließlich ausrückt, nach Hause läuft und in seine Glasglocke zurückklettert, die dicke alte Waschfrau, die plötzlich die ungeheuerste Schnelligkeit gewinnt und eine Schnellzugslokomotive überholt — vollends die rätselhafte Stadt, in der alle Menschen auf den Köpfen gehen, der wütende Fluß, der durchaus bergauf läuft, sie zeigen, was die spezifische Möglichkeit des Filmtheaters ist: Märchendichtung. Die Aufhebung der uns bekannten Kausalgesetze, das tolle Überspringen aller räumlichen und zeitlichen Schranken, das bildet ja das Wesen aller Märchenphantasie. Die Möglichkeit, diese Dichtung aus der sprachlichen Schilderung, aus dem Buch in eine sichtbare Folge zu erheben, die hat der Kinematograph geschaffen. So gewiß auf dem Sprechtheater der Menschendarstellung die Märchenpoesie immer nur eine ganz unglückliche Rolle spielen kann, weil sie gegen das Gesetz dieses Hauses, das Gesetz der Kausalität, das der sprechende Geist gibt, verstößt, und weil ihr Gesetz, das Gesetz zügellosester Wandlung, immer nur ganz unvollkommen befolgt werden kann, so gewiß ist das Filmtheater der natürliche Ort eines Märchendichters, der imstande ist, seinen Stoff aus den sprachlichen Rhythmen in wohlgemessene Handlungsfolgen zu übersetzen. Nach der grotesken und humoristischen Seite hin ist diese Fähigkeit der Filmbühnen in vielen prächtigen Stücken schon bewiesen, sie wird nach der lieblichen und rührenden oder schauerlich-pathetischen Seite zu entfalten sein, wenn wirklich künst-

lerische Hände den neuen Apparat einmal mit klarer Einsicht in seine spezifischen Möglichkeiten ergreifen[1]).

Als Märchentheater hat das Kinematographenhaus eine künstlerische Zukunft. Und wenn es diese Qualität mit den anderen nützlichen oder unschädlichen Fähigkeiten des Kinematographen verbindet, so wird hier vielleicht die große wirksame Konkurrenz erstehen, die es am besten vermögen wird, die verderblichen Greuel der Filmdramatik zu besiegen.

---

[1]) Ansätze zu dieser echten Filmkunst, nur Ansätze, aber immerhin Ansätze haben in Deutschland vor allem die Films Paul Wegeners gezeigt.



NACHWEIS

Der Hauptarbeit dieses Buches, der Abhandlung über die sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas, liegt ein Vortrag zugrunde, der in der „Vereinigung für ästhetische Forschung“ am 15. Februar 1910 gehalten wurde. Dieser Vortrag wurde in Prof. Dessoirs Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft zum Druck gebracht. Eine sehr umfassende, Entscheidendes einfügende, den Umfang um mehr als ein Drittel erhöhende Durcharbeitung dieses Druckes liegt hier vor. — Die „Kategorien des Dramas?“ erschienen mit unerheblichen Abweichungen so wie hier in der Zeitschrift „Das deutsche Drama“ am 1. Januar 1919. — Die „Dramaturgie des Fernsprechers“ erschien zuerst in der „Österreichischen Rundschau“ 1912 und erhielt bei ihrer Aufnahme in dieses Buch eine Reihe wesentlicher Zusätze. Die „Juristische Dramaturgie“ erschien zuerst in der Zeitschrift „Deutsche Bühne“ Ende 1911. „Erziehung zur Schauspielkunst“ ist zuerst im „Pester Lloyd“ Januar 1914 erschienen, später auch in den „Rheinlanden“ und in der „Schaubühne“ zum Abdruck gelangt. Der Aufsatz gelangt hier mit unwesentlichen Einfügungen zum Abdruck. „Schmierendämmerung“ erschien im Sommer 1919 im ersten Heft der „Rampe“, Organ des Hamburger Schauspielhauses, zum erstenmal. Der Aufsatz über die „Unmöglichkeit der Bühnenphotographie“ stand zum erstenmal in der „Hilfe“ Juni 1914, der über „Natur und Theater“

in der Wiener „Zeit" Juni 1913, der über Marionettentheater in der „Gegenwart" November 1913 und der über „Film und Theater" Dezember 1912 ebenda. Alle diese Aufsätze sind nur unwesentlich verändert; dagegen wurde der Aufsatz über „Die Sozialisierung des Theaters", der zuerst in der „Neuen Rundschau" März 1913 stand, vor seiner Aufnahme in dieses Buch gründlich umgestaltet. Die Abhandlung über „Die Verfassung des Theaters" entstand Anfang 1919 als ein vom preußischen Kultusministerium eingefordertes Gutachten. Der Aufsatz über die „Bildung des Bühnenleiters" wurde für den Sammelband geschrieben, der 1918 zur Ehrung Eugen Kilians bei seinem 25jährigen Bühnenjubiläum erschien. Er ist hier um die durch den Anlaß bedingten persönlichen Partien gekürzt. Die Abhandlung über „Die Kinematographenfrage" erschien zuerst in den „Rheinlanden" Herbst 1912 und wurde hier den seitherigen Erfahrungen gemäß umgestaltet und ergänzt.

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

